جامعة قسنطينة

معهد الآداب والثقافة العربية

البناء الفني في شعر فدوى طوقان

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إعداد

بوزيد كحول

إشراف

الدكتور شكري محمد عياد

1400هـ — 1980م

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

تعتبر الدراسة الداخلية للنص الأدبي من أكثر ألوان الدراسة الفنية أصالة ودقة وقدرة على تحقيق المتعة الجمالية، في عملية التذوق الفني، وفي الدرس النقدي التطبيقي على وجه الخصوص[1].

وعلى الرغم من التقدم الكبير الذي أحرزته مناهج الدراسة الأدبية في العصر الحاضر، على يد الأسلوبيين والبنيويين وجماعة النقد الجديد، خاصة، فان الطابع الغالب على حركة النقد الأدبي الحديث، على الساحة العربية، هو أنها ما تزال تنهج الطريقة الخارجية في تناول النصوص الأدبية، فتهتم بحياة الأديب، وتؤرخ لعصره، وتعرض لظروفه الخاصة والعامة، أما النص الأدبي ذاته فقلما يحظى بالعناية والتركيز الكافيين.

وفيما يتعلق بنقد الشعر، فان الحركة النقدية عندنا ماتزال أسيرة النظرة النقدية القديمة، من حيث اهتمامها بالفن الشعري عموما، دون التفات الى طبيعة البناء الفني للقصيدة الشعرية، ومن حيث تجزئتها النص الشعري الى الثنائية القديمة الساذجة، أعني قضية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون، وهي قضية أساءت الى الدرس النقدي من حيث أرادت خدمته. فانقسم النقاد بسببها، وعلى امتداد تاريخ الدرس النقدي، الى فريقين متخاصمين، ينتصر أحدهما للشكل، وينافح الثاني عن المضمون. وأكثر من ذلك، فان هذه الحركة ماتزال تعاني عدم استقرار المصطلح النقدي على أهميته.

ومن هنا يصح القول، يقينا، ان هذه الحركة ماتزال بعيدة عن تحقيق الوظيفة الأساسية للعملية النقدية، كما تؤكدها المفاهيم النقدية الحديثة، وهي مفاهيم

---

(1) يقول زكي نجيب محمود: "فالنقد القائم على تحليل النص نفسه، هو الطريقة الوحيدة بين سائر الطرق النقدية، التي تخلص لعملها ولهدفها اخلاصا يدعوها الى البقاء على أرضها، وفي ميدانها دون التطفل على ميادين أخرى".
انظر: مجلة الفكر المعاصر، ديسمبر 1966، ص13.

تجاوزت قضية الشكل والمضمون مجزأين (1)، كما تجاوزت الظروف الخارجية للنص الشعري، وأصبحت تركز على النص باعتباره وحدة لا تتجزأ، أو كلا عضويا، العلاقة بين عناصره علاقة ديناميكية، بمعنى أن القصيدة الشعرية، بهذا المفهوم الجديد، بنية حية لا قوام لها الا باتحاد عناصرها في حركة تفاعلية متشابكة، يصعب فصل جزئياتها بعضها عن بعض. والبنية الحية هنا " ليست فقط الشكل المعماري للخلية الحية، وليست فقط التناسب الوظيفي لها، انها الاثنان معا، بالاضافة الى حركة تطور هذه الخلية "(2).

واذا كان فريق من نقادنا قد تنبهوا، قديما وحديثا، الى هذه الحقيقة الجوهرية، منذ صدع عبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم (3)، الى آخر ما ينشره هؤلاء المتنبهون، فان الجهود النقدية العربية الحديثة، لم تتجاوز في الغالب، حدود التذكير بهذه الحقيقة والدعوة الى تطبيقها.

---

1 - يقول مارك شورر: " ان الحديث عن المضمون كشيء منفصل عن الشكل يخرج بنا تماما عن دائرة الحديث عن الفن، ويحصرنا في مجال التجربة الانسانية أو الأفكار أو أي شيء آخر، غير العمل الفني. (...) ولذلك يجب أن نفرق بين المضمون كما هو في الحياة والمضمون كما هو في الفن؛ فالمضمون في الحياة هو عبارة عن أفكار أو خبرات لها دلالات محددة. أما المضمون في الفن فلا يمكن أن يكشف عن نفسه الا من خلال الشكل.
انظر مقالته" <u>الشكل هو الطريق الى المضمون</u> "، عرض سمير سرحان، مجلة الجديد القاهرية، س1، ع1، 1 فبراير 1972، ص19.

2 - وقد انتقلت كلمة البنية بهذا المفهوم، من العلوم الى النقد الأدبي، بفضل المدارس التي تقول بتحليل النص من الداخل، أي رؤيته ومشاهدته بشكل علمي، وحسب قوانينه الخاصة.
انظر: مصطفى مرتجان. <u>أدوات جديدة للنقد الروائي</u>، مجلة آفاق عربية، بغداد، وزارة الاعلام والثقافة، س4، ع5، كانون الثاني 1979، ص110.

3- " ومعنى النظم عنده تركيب الكلمات والتنسيق بينها، بحيث يأخذ بعضها بحجز بعض. ولذلك وجب على الأديب أن يدرس النحو، اذ به يعرف ما ينشأ عن الكلمات حين تتغير مواضعها، من المعاني المتجددة المختلفة. وينكر عبد القاهر مكان الجزء بمفرده في بناء العمل الأدبي، فالكلمة المفردة لا قيمة لها عنده، قبل دخولها في التركيب. ودليل ذلك أنك ترى الكلمة تروقك في موضع، ثم تراها بعينها في موضع آخر فتعافها. فالبلاغة عند عبد القاهر ترجع الى اللفظ، لا لذاته بمفرده، بل باعتبار افادته المعنى عند التركيب".
انظر: مجدي وهبه. <u>معجم مصطلحات الأدب</u>، بيروت، مكتبة لبنان، 1974، ص540.

وهكذا بقي الدرس النقدي عندنا ، على مستوى الدراسة التطبيقية ، متخلفا من النظرية الى حد بعيد . والدليل الواقعي على هذه الحقيقة المؤسفة ، أننا اذا التمسنا دراسة فنية تطبيقية ، فقلما نعثر على دراسة أكاديمية تتعامل مع النصوص الشعرية الكاملة لشاعر معين ، من خلال هذه الرؤية النقدية الجديدة التي تنظر الى النص الشعري كوحدة لا تقبل التجزئة الى مايسمى شكلا ومضمونا ، بل على العكس من ذلك ، فسوف يصدم القارئ والباحث ، عندما يرى معظم ما يكتب عندنا واقعا تحت تأثير تلك النظرة التي تتعامل مع النص الشعري من الخارج ، ولا تكتفي بذلك ، فتعمد الى تشويهه بتلك التجزئة الزائفة (1) .

ومن هنا أصبح الاتجاه الى النقد التطبيقي يشكل استجابة لضرورة حضارية ، في حياتنا الأدبية المعاصرة ؛ لأن هذا اللون من الدراسة الأدبية يتيح للدارس معايشة الأعمال الأدبية ذاتها ، والتعامل معها من الداخل ، وبذلك تتوافر الشروط الأولى ، لامكان استخلاص جملة أحكام نقدية تستند الى الدقة العلمية والموضوعية النقدية ، وهذه صفات نفتقدها في معظم الدراسات النقدية العامة التي تتسم غالبا بطغيان الأحكام المسبقة ، والآراء المتسرعة .

O

وانطلاقا من الوعي بواقع الحركة النقدية العربية الحديثة ، كما سبق عرضه ، وجدت في نفسي ميلا الى هذا اللون الجديد من الدرس النقدي ، ورأيتني متحمسا لأن أخطو خطوتي الأولى على هذا الدرب ، فاخترت " البناء الفني في شعر فدوى طوقان " موضوعا للرسالة التي أتقدم بها لنيل درجة الماجستير من معهد الآداب والثقافة العربية ، في جامعة قسنطينة .

---

1 - من الانصاف والتقدير والاعجاب أن نشير الى الجهود الرائدة التي يبذلها بعض النقاد العرب في الوقت الحاضر ، وهم نقاد تجاوبوا مع التطور الذي حققته مناهج الدراسة الأدبية المعاصرة ، وفي طليعتهم أستاذي الفاضل الدكتور شكري عياد ، والدكاترة : كمال أبو ديب وجمال بن الشيخ ، وعبد السلام المسدي .

غير أن هذه الجهود الفردية ماتزال متفرقة في المجلات والدوريات ، وهي في معظمها مقالات أو دراسات قصيرة مركزة ، تتناول ظاهرة أسلوبية ، أو عنصرا فنيا عند شاعر معين . ومع ذلك فهي ، في رأيي ، تبشر بنهضة نقدية جادة .

ويعود سبب اختياري لهذا الموضوع بالذات الى اعتبارين اثنين :

ـ عام ، يتعلق بأهمية الدرس النقدي التطبيقي في حياتنا الأدبية المعاصرة ، وخاصة فيما يتعلق بالبناء الفني للعمل الأدبي .

ـ وخاص ، يقوم على اقتناعي بأن فدوى طوقان وجه بارز في حركة الشعر العربي الحديث ، تنهض دواوينها الستة دليلا قويا على أن شعرها ميدان خصب لألوان من الدراسة النقدية والفنية والنفسية . ومع ذلك فهي لم تحظ ، حتى الآن ، بدراسة جامعية شاملة (1) .

ومع ايماننا بأن دراسة الشاعر من خلال نتاجه خير من دراسته اعتمادا على أخباره ووقائعه الحياتية ، فان التعريف بالشاعرة ، في بداية هذه الدراسة ، يبدو أمرا مناسبا ، ولا يتعارض مع المطلب الأول الذي سنلتزمه الى أقصى حد ممكن .

ولدت فدوى في نابلس بفلسطين عام 1917 ، من عائلة موهوبة ثقافيا ، ونشأت في ظل ظروف حياتية وعائلية قاسية ، فترددت بعض الوقت على المدرسة ، ثم منعت من مواصلة تعليمها ، على عادة الأسر العربية المحافظة ، فتتلمذت على أخيها الشاعر ابراهيم طوقان الذي أخذ بيدها ، وأحاطها برعاية خاصة كانت تفتقدها بين أفراد أسرتها الآخرين ، عندما كان ابراهيم غائبا في لبنان (2) . وعندما عاد الى نابلس راح يعلمها ويطلعها على النماذج الأدبية الرفيعة ، ممثلة في القرآن الكريم ونصوص الشعر العربي القديم والحديث . وسرعان ماتفتحت قريحة فدوى ، فبدأت

---

1 ـ والعمل الجامعي الوحيد ـ فيما نعلم ـ الذي يعالج جزءا من شعر فدوى بحث قدمته سائدة سلامة خليل في أفريل 1978 ، لنيل دبلوم الدراسات المعمقة ، من جامعة الجزائر ، وعنوانه " الذاتية في شعر فدوى طوقان " . والحقيقة أن هذا البحث يتناول التجربة الذاتية في الدواوين الثلاثة الأولى للشاعرة فقط .

والواقع أن هناك ظاهرة لافتة تعكس تجاهل الأوساط النقدية لتجربة فدوى الشعرية ، فقد صدر لها بين 1952 و 1973 ست مجموعات شعرية ، ومع ذلك لم تحظ أي منها بمقدمة ناقد بارز أو مغمور . وحتى الديوان الأول " وحدي مع الأيام " الذي طبع برعاية الناقد المصري أنور المعداوي الذي كان يرتبط بفدوى ، في علاقة عاطفية قوية ، لم يحظ بمقدمة منه ، رغم أنه كان يقدر شعر صاحبته ، ويقدمها على وجوه بارزة من شعراء الفترة التي ظهر فيها الديوان .

انظر : رجاء النقاش ، صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1976 ، ص 1.. .

2 ـ انظر : سائدة سلامة خليل ، " الذاتية في شعر فدوى طوقان " ، رسالة دبلوم دراسات معمقة ، مخطوطة ، جامعة الجزائر ، 1978 ، ص 37 .

تكتب الشعر فى سن مبكرة (1) ، ونشرت لها المجلات الأدبية والصحف العربية، فى نابلس والقاهرة والأردن ، قبل الحرب العالمية الثانية .

واذا صح أنها بدأت تكتب الشعر في الثالثة عشرة من عمرها ، فمعنى ذلك أنها بدأت حياتها الفنية أيام بلغت الرومانسية العربية قمة ازدهارها على يد جماعة أبولو فى الشرق ، وشعراء الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية فى المهجر . وقد كانت تتابع ماينشره هؤلاء فى المجلات والصحف التى ترد الى أخيها ابراهيم .

واذا كان ديوانها الأول قد صدر عام 1952 ، فينبغي ألا نقف عند هذا التاريخ كبداية فنية لفدوى ، لأنه لا يصح أن نغفل أمر المرحلة السابقة على صدور الديوان ، ففدوى فى هذا التاريخ بلغت عامها الخامس والثلاثين ، ومعنى ذلك أنه قد مضى على بدايتها الشعرية أكثر من عشرين عاما ، وأكثر من ذلك ، فان أخاها ابراهيم توفي سنة 1941 ، وقد رثته بثمان قصائد ، نشرت فى مجلة الرسالة المصرية (2) وبهذا تكون الشاعرة قد ملكت وعيها الفني ، وأخذت تربيتها الشعرية - اذا تجاوزنا السنوات الأولى من بدايتها الشعرية - بين 1940 و1950 . والقارئ لديوانها الأول يلاحظ ببساطة أنه امتداد لمدرسة أبولو ، ان لم يكن صدى لها (3) . وعلى

---

1 - وفى ذلك تقول الشاعرة : " كنت يومها ، على ما أذكر فى حوالي الثالثة عشرة من العمر ، ولا أزال أذكر حتى اليوم أن شقيقي يوسف هو الذى أخذ القصيدة وقدمها الى الشاعر أبوسلمى ، وكانت أبياتها تحكي تشوقي لابراهيم الذى كان غائبا فى بيروت ، وقد أعجب أبوسلمى بالقصيدة فنشرها ، ولم أكن على علم بالموضوع ، وحين **قدم لي يوسف الصحيفة واسمي فيها ، تولاني الخوف من أن يغضب والدي ."**
وكان مطلع القصيدة :
لقد زاد فى قلبي اشتياقي من البعد فهل عند ابراهيم مثل الذى عندى
وتشير أختها حنان الى أنه " كان من العيب أن يظهر اسمها على صفحات الجرائد والمجلات ، فكانت تكتب باسم " دنانير " .
انظر : سائدة سلامة خليل ، المرجع السابق ، ص41 .
وانظر : رجاء النقاش ، صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر ، ص101 .
حيث يذكر العداوى فى رسالته الخاصة أن فدوى كانت تنشر باسم " مطوقة " .
2 - سائدة سلامة خليل ، المرجع السابق ، ص44 . وهي تشير الى أن ست قصائد منها غير موجودة فى دواوينها ، مثل قصيدة " واشقيقاه " التى تتكون من ستة وثلاثين بيتا ، ومطلعها :
واشقيقاه ، ما أجل مصابي كيف أودى الردى بزين الشباب .
3 - محي الدين صبحي . دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى ، 1972 ، ص193 .

أية حال فالمؤكد أن فدوى - كما يثبت ديوانها الأول - بدأت من حيث انتهى رواد الرومانسية العربية .

وقد تأثرت الشاعرة بأسلوب أخيها ابراهيم في أول أمرها ، وفي ذلك تقول : " لا ريب أن الميل الغريزي للشعر كان موجودا معي ، غير أن كون ابراهيم شاعرا حبب الي هذا اللون من فنون التعبير بشكل لا يوصف " (1) . كما تأثرت بالشعر المهجري ، وهي تعترف بذلك في معرض حديثها عن ايليا أبو ماضي الذي كانت تعتبره مثلها الأعلى (2) .

ولم تقتصر قراءاتها على الأدب العربي ، فاطلعت على نماذج أدبية غربية ، وتجاوبت مع شاعرتين غربيتين هما : اميلي برونتي و اليزابيت براوننغ (3) وكان هذا التجاوب نتيجة لتشابه الظروف القاسية التي حكمت التجربة الحياتية عند الشاعرات الثلاث .

واذا كانت فدوى قد ظهرت في أعقاب ازدهار الرومانسية العربية ، كما سبقت الاشارة ، فانها شهدت ، بعد ذلك بسنوات ، ميلاد الحركة الشعرية الحديثة ، وواكبت نهضتها ، مساهمة في ازدهارها ، جنبا الى جنب ، مع جيل الرواد .

---

1 - من رسالة موجهة من الشاعرة الى سائدة سلامة خليل بتاريخ 1973/8/15 ، انظر " التجربة الذاتية في شعر فدوى طوقان " ، ص 38 .

2 - تقول فدوى : " ان أبا ماضي من أقرب الشعراء الى نفسي ، وانني أرفعه الى القمة دائما ، ولا أفضل عليه شاعرا عربيا آخر ، في القديم أو الحديث .

أجل ! انني أعتقد أن أبا ماضي شاعر لم يعرف الشعر العربي نظيرا له ، هذا هو اعتقادي أجهر به ، بايمان وثقة ، وأنا أقول مع أبي ماضي نفسه :

ماقيمة الانسان مستقدا   ان لم يقل للناس ما اعتقدا ؟ ؟

فشعر أبي ماضي يخالط روحي واحساسي ، ومهما قرأته ورافقته لا أحس أنني أشبع منه أبدا . ان له من قوة التأثير ما يهز النفوس هزا ، ويفعل فيها فعل السحر ، فقد توفر لشعره من الخصائص والعناصر الهامة ما لا أظنه توفر لشاعر عربي غيره " . انظر : عيسى الناعوري ، مقدمة الشاعرة لكتابه : " ايليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث ، ط2 ، بيروت ، منشورات عويدات ، 1977 ، ص 9 .

3 - سائدة سلامة خليل ، المرجع السابق ، ص 39 .

يقول ابراهيم خليل : " وفدوى طوقان،كشاعرة عربية كبيرة،لم تتأخر خطوة واحدة عن أقرانها في البلدان العربية ،فقد أرست منذ ديوانها الأول" وحدى مع الأيام" (...) أساس تجربة فنية كاملة "(1) . وقد صدرت لها ، حتى الآن ، ست مجموعات شعرية (2) ، هي على الترتيب :

1 - وحدى مع الأيام صدر عام 1952 (3)
2 - وجدتها " 1957
3 - أعطنا حبا " 1961
4 - أمام الباب المغلق " 1967
5 - الليل والفرسان " 1969
6 - على قمة الدنيا وحيدا " 1973

وقد جمعت أخيرا في مجلد واحد يحمل عنوان " ديوان فدوى طوقان" ، صدر عن دار العودة عام 1978 . وماتزال الشاعرة توالي عطاءها الفني ، رغم تقدم السن (4)

ويتضح مما سبق أن دواوين فدوى تمتد بين عهدين من عهود الشعر العربي المعاصر، ومن ثم نتوقع أن تتنوع أبنيتها الفنية الى درجة كبيرة. والواقع أن القراءة الواعية لأشعار فدوى تكشف عن حقيقة فنية تؤكد أن شعرها موضوع خصب لدراسة تطبيقية في البناء الفني . وهذا ماتحاوله هذه الدراسة التي تطمح الى أن تكون عميقة ودقيقة وموضوعية ، ما وجدت الى ذلك سبيلا .

ولا شك أن عنوان الرسالة يكشف عن طبيعة الدراسة التي أقوم بها ، فهي ، كما يوحي العنوان ذاته ، تهتم بجانب واحد في عملية الأداء الفني الذي يشمل

---

1 - نقلا عن " الذاتية في شعر فدوى طوقان " لسائدة ، وهي ترد النص الى مصدره ، هكذا : ابراهيم خليل ، الشعر المعاصر في الأردن ، دراسات نقدية ، عمان ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، 1975 ، ص ص 61 - 62 .

2 - ولها كتابات نثرية نشر معظمها ، وسيأتي ذكرها في الثبت الببليوغرافي الذي سنرفقه بالرسالة .

3 - ليس صحيحا مايذكره محمد مصطفى بدوي من أن ديوان فدوى الأول صدر عام 1955 ، والصواب ماذكرنا .
انظر كتابه : مختارات من الشعر العربي الحديث، بيروت ، دار النهار للنشر، 1969 ، ص 258 .

4 - وقد نشرت عددا من القصائد في مجلات مختلفة ، بعد صدور ديوانها السادس، وقد عثرنا على قصيدتين منها في مجلة الآداب البيروتية .

ففي هذه الكتب الثلاثة تطالع تصورات معينة لمفهوم " البناء الفني " بمصطلحات هي " هيكل القصيدة " عند نازك ، و " معمارية القصيدة " عند عز الدين ، و" الصورة الكلية " عند أبي اصبع . ونطالع عند كل واحد من النقاد الثلاثة تصنيفا فنيا يستند الى مصطلحات - موضوعة أو مستعارة - تحقق غايته في البحث ، وان كان معظمها لا يصمد للجدل النقدي .

1 - فقد تحدثت نازك الملائكة عن " هيكل القصيدة " باعتباره "الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع" (1) وأشارت الى أن هذا العنصر يشكل أهم عناصر القصيدة ، اذ هو العمود الفقري الذي ترتكز اليه العناصر الأخرى كلها ، ووظيفته الكبرى أن يوحد تلك العناصر ، ويضمها من الانتشار والانفلات ، ويلمها داخل حاشية متميزة (2) . ثم " استخلصت من مراجعة مئات القصائد العربية ، قديمها وحديثها ، أن هيكل القصيدة يقوم على ثلاثة أصناف عامة لكل منها خصائص مميزة ثابتة" (3) ، وأطلقت على الأصناف الثلاثة تسميات من عندها ، فجاءت على الوجه الآتي :

أ - الهيكل المسطح ، وهو الذي يخلو من الحركة والزمن .
ب - الهيكل الهرمي ، وهو الذي يستند الى الحركة والزمن .
جـ - الهيكل الذهني ، وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن (4) .

ومع تقديرنا لعمل نازك ، نرى أن مفهوم الهيكل لا يتحدد عندها بشكل دقيق ، فهي تراه مرة " الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع " ، ومرة أخرى تجعله " الأسلوب الذي يدخل به الشاعر الحركة في قصيدته" (5) . وفضلا عن كون هذا المصطلح لا يفصح عن حقيقة البناء الفني في القصيدة ، بصورة دقيقة ، فانه يذكرنا بصورة (الشكل - الوعاء) ، وهذا يعني أن نظرة الناقدة الى العمل الشعري تستند الى ثنائية الشكل والمضمون . وينبغي ألا ننخدع بقولها في بداية حديثها انها تفعل ذلك لضرورة منهجية .

---

1 - نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، دار الآداب ، 1962 ، ص 200 .
2 - م . ن . ص 201
3 - م . ن . ص 207
4 - م . ن . ص 207
5 - م . ن . ص 222

أما تسمياتها للهيكل فليست بأحسن حالا من فهمها له ، فهي ، فيما عدا دلالاتها اللغوية المتمايزة ، لا تقوم على تفرقة دقيقة بين أصناف الهيكل الثلاثة . وبالاضافة الى ذلك ، فنحن لا نطمئن الى تصنيف نازك ، لأنه يفتقر الى الدقة والوضوح . فالناقدة مثلا تميز بين الهيكلين المسطح والهرمي ، مستندة الى عنصر واحد من عناصر القصيدة ، تتغير طبيعته فتتغير تبعا لذلك صفة الهيكل . وبعبارة أخرى فانها تقيم تفرقتها على أساس الموضوع الذى تعالجه القصيدة ، فمتى كان هذا الموضوع ساكنا ، مجردا من الزمن ، جاء الهيكل مسطحا (1) ، ومتى كان متحركا جاء الهيكل هرميا (2) .

غير أن هذه التفرقة ظاهرية ولا تصمد للنقد ، ذلك أن حديث الناقدة نفسها يكشف عن عدم وجود فارق جوهرى بين الهيكلين ، فقصائد الهيكل المسطح التى تتميز بالسكون والجمود يلجأ فيها الشاعر ، كما تقول نازك ، الى التعويض عن الحركة الزمنية بحركة صورية أو عاطفية . وبهذا تقوم الحركة صفة مشتركة بين الهيكلين المسطح والهرمي . وعندما يتحقق هذا الشرط الذى تضعه نازك ، ثم يتحقق ذلك التضاد بين نقطة الارتكاز فى القصيدة وخاتمتها ، أى بين البداية الساكنة والخاتمة المتحركة فى الهيكل المسطح ، وبين البداية المتحركة والخاتمة الساكنة فى الهيكل الهرمي ، عندما يتحقق ذلك جميعا ، تصبح التفرقة بين الهيكلين واهية جدا .

أما قولها عن " الهيكل الذهني " انه " يقدم عنصر الحركة على أسلوب فكرى ، فبدلا من أن يستغرق التحرك زمانا ، نجد الحركة لا تستغرق أى زمن ، لأنها حركة تقوم فى الذهن ، يقصد بها بناء هيكل فكرى لا وصف حدث يستغرق زمانا " (3) . هذا القول يؤكد شيئين إثنين يضعفان من شأن التصنيف المذكور ، وهما :

أ ـ ان الهياكل الثلاثة تتوافر جميعا على الحركة بشكل أو آخر .

ب ـ ان نازك تبني تصنيفها على أساس فلسفي مجرد (الحركة والزمن) يصعب تصوره فى العمل الشعرى . وعلى هذا بقيت تسمياتها : المسطح والهرمي والذهني ، تسميات انطباعية فى واقع الأمر ، ومن ثم فهي لا تصلح أساسا لتصنيف نقدى دقيق ، يمكن دارس الشعر من رصد الأشكال الفنية بوضوح .

---

1 ـ م . ن . ص 207

2 ـ م . ن . ص 212

3 ـ م . ن . ص 223

(2) . أما عز الدين اسماعيل فيتناول جانب البناء الفني في القصيدة من خلال مايسميه " معمارية الشعر المعاصر"، والمعمارية عنده تعني الاطار العام للقصيدة. ويبدو أن عز الدين ينطلق هو الآخر من ثنائية الشكل والمضمون ، عندما يؤكد المقولة الآتية " ان التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالا من الوقوع على المضمون الصالح" ويردف قائلا : " أصوغ هذه الحقيقة بلغة حادة لكي ألفت النظر الى شيوع نزعة لدى كثير من نقادنا المعاصرين ، في دراستهم للأعمال الفنية بعامة ، والشعر بخاصة ، هي نزعة البحث عن المضمون ، والاحتكاك بالعمل الفني ، على المستوى الفكري ، دون المعاينة الحقيقية للجهد الابداعي المبذول فيه ، وبصفة خاصة في بنائه أو في معماريته" (1) .

ويبدو من هذا الحديث أن كلا من " معمارية القصيدة" و " اطارها العام" و " بنائها" أمور تعني شيئا واحدا في ذهن الأستاذ الناقد ، وهي الشكل الذي يقابل المضمون . في حين أن البناء الفني ليس شكلا ، ولا مضمونا ، بل هما معا . ومهما يكن ، فلن نقف عند هذه القضية ، بعد أن عرضنا رأينا فيها في بداية هذه المقدمة ، ولكن عنايتنا تتجه الى صورة التصنيف الذي يضعه عز الدين للتمييز بين الأشكال البنائية في شعرنا المعاصر ، والأسس التي يقيم عليها تفرقته بين هذه الأشكال . فهو ، بعد أن يشير الى أن معمارية القصيدة المعاصرة قد تطورت من اطار "القصيدة القصيرة" الى اطار" القصيدة الطويلة " يقول : " لم يبق الآن نحدد طبيعة هذين الشكلين الشعريين ، وأن نتخذ من هذا التحديد وسيلة لتفهم الأطر البنائية للقصيدة الجديدة بعامة" (2) .

وعلى العكس من نازك فان عزالدين لا يضع مصطلحات من عنده ، بل يقيم تصنيفه على أساس مصطلحات نقدية غربية ، ويعتمد في تفرقته بين " القصيدة القصيرة" و " القصيدة الطويلة " على رأي (هربرت ريد) الذي عني بمشكلة الطول والقصر في الأعمال الشعرية ، " ووجد أن مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملا شعريا ضخما . فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول" (3)

وفي حديثه عن " القصيدة القصيرة " يشير - مستندا الى ريد دائما - الى أن الاختلاف السابق يثير مشكلة الغنائية ، " فنحن نسمي القصيدة القصيرة في العادة غنائية . وكان ذلك يعني ، في الأصل ، قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها في ساعة متعة" (4)

---

1 - الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط3، القاهرة، دار الفكر العربي ، 1978 ، ص 238 .

2 - م.ن . ص 243 . ——— 3، 4 - م.ن . ص 246 .

ويضيف أنه "يمكن تعريف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو الهام غير منقطع" (1) ، أما البنية الداخلية لهذه القصيدة فتتميز بسمتين هما وحدة العاطفة وتطورها في اتجاه واحد (2) .

أما القصيدة الطويلة فهي "تحويل بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية، وان كان من الواجب هنا أن تصحب المهارة فكرة عامة واحدة هي في ذاتها تكون الوحدة العاطفية للقصيدة" (3) .

ومن أجل مزيد من الدقة في التفرقة يورد عزالدين رأي ريد الذي يقول : " وأريد بصفة خاصة أن أفصل على لفظي عاطفة وفكرة ، في موضعيهما الخاصين ، وينبغي أن يتضح أنهما هما اللفظان اللذان يؤديان ، بتسلطهما على طبيعة الشعر، الى التمييز الجوهري الذي نرغب في عمله بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية " (4) . والنتيجة التي ينتهي اليها (ريد) هي أنه "عندما تسيطر الصورة على المفهوم (أي عندما يحدد المفهوم تحديدا كافيا لينظر اليه بوصفه وحدة مفردة ، أي يؤخذ منذ البداية الى النهاية في توتر ذهني واحد) ، فان القصيدة يمكن أن تعرف بحق بأنها (قصيرة) ، وعلى العكس ، عندما يكون المفهوم غاية في التعقيد بحيث يتحتم على العقل أن يستوعبه في وحدات غير متصلة ، ثم ينظم أخيرا هذه الوحدات في وحدة مفهومة ، فان القصيدة تعرف بحق بأنها طويلة " (5) . وفي النهاية يصوغ عز الدين رأي ريد في صورة أكثر تحديدا ، فيقول : " وبهذا يدخل التعقيد عنصرا أساسيا في طبيعة العمل الشعري الضخم أو القصيدة الطويلة، في حين أن البساطة والتحدد في العاطفة من طبيعة القصيدة الغنائية" (6) .

ويمكن الاعتراض على رأي عز الدين وريد في البناء الفني – مفهوما وتصنيفا – للأسباب الآتية :

أ – انهما يضعان مفهوم الطول والقصر بديلا لمفهوم الدرامية والغنائية ، رغم اعترافهما بعجز البديل الجديد عن الوفاء بجوهر التفرقة بين نوعين أساسيين من الشعر ، في حين كان المصطلح القديم يفي بها ، والصواب عندنا أن يعتمد المصطلح الأدق .

---

1 – م.ن.ص 246 ، 2 – م.ن.ص 251 ، 3 – م.ن.ص 246 .
4 ، 5 ، 6 – م.ن.ص 247 .

ب ـ ويربطان الغنائية بالبساطة ، والدرامية بالتعقيد ، وهذا أمر لا يطرد في جميع الحالات ، بل يمكن أن تأتي القصيدة غنائية مركبة، كما يمكن أن تكون القصيدة درامية وتأخذ صورة بسيطة .

جـ ـ ويدخلان في مفهوم الطول والقصر مفاهيم أخرى متعددة ، كالغنائية والدرامية، والعاطفة والفكرة ، والبساطة والتعقيد . ولاشك أن تداخل هذه المفاهيم يحتاج الى قدر كبير من الدقة والتحديد والبساطة ، وهذه أمور لم يلتزمها الناقدان ، فظل البناء الفني عندهما غامضا الى حد بعيد ، وامتد هذا الغموض ليشمل المصطلح النقدي المستخدم عندهما . ولاشك أن الغموض صفة لا تنسجم مع روح المنهج العلمي في الدراسة الأدبية ، ففي أي تصنيف علمي يجب أن يعتمد الدارس على مفاهيم بسيطة ، غير مركبة ، ليصل الى أقصى درجة ممكنة من التحديد والفصل بين الأنواع الشعرية ، والأشكال الفنية .

د ـ وأخيرا فان عز الدين لا يستمر في تفرقته بين هذين النوعين من الشعر لتشمل جوانبهما المختلفة ، واحدا واحدا ، فهو يقسم النص الشعري الى بنية داخلية ، وصورة خارجية (أي الشكل والمضمون مرة أخرى) تمثل الشكل البنائي المميز للعمل الأدبي عنده ، وحين ينتقل للحديث عن الأشكال المختلفة التي تأخذها تلك الصورة يتناسى القصيدة الطويلة تماما ، ويكتفي بالحديث عن ثلاثة أشكال يراها تخص القصيدة القصيرة ، وهي : الشكل الدائري المغلق ، والشكل المفتوح ، والشكل الحلزوني . والواقع أن هذه التسميات لا تفصح عن حقيقة البناء الفني في العمل الشعري ، وهي لو صحت لامتدت لتشمل القصيدة العربية المعاصرة بنوعيها : القصير والطويل .

3 ـ وفي حديثه عن البناء الشعري عند شعراء الأرض المحتلة قدم صالح أبو اصبع مفهوما جديدا لحقيقة البناء الفني في الشعر ، فقال : "ان التطور الذي أصاب بناء القصيدة العربية الحديثة جعلنا ننظر الى القصيدة باعتبارها كيانا عضويا متكاملا . والقصيدة بهذه النظرة تصبح صورة كلية ، لا تتراكم فيها الصور دون ارتباط ، بل تتفاعل معا لانتاج هذه الصورة الكلية "(1) . وهو يأخذ من (سيسل دي لويس) معنى يجعل هذه الصورة الكلية بنية مركبة تعطي للقصيدة دلالتها المميزة ، وتجعل معناها أكبر من مجموع أجزائها (2) . ولاشك أن هذا المفهوم يثير مشكلة الوحدة

---

1 ـ صالح أبو اصبع . الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة . بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1979 ، ص 75 .

2 ـ م.ن ، ص 75 .

العضوية فى القصيدة ، وهي ماقصد اليه أبو اصبع بالفصل . والواقع أن مفهوم الصورة الكلية ، بدلالتها على الوحدة العضوية فى القصيدة ، ينسجم تماما مع النظرة النقدية الحديثة ، وهو أقرب المفاهيم التى مرت بنا للتعبير عن حقيقة البناء الفني ، دلالة واصطلاحا .

وفى بحثه عن كيفية بناء هذه الصورة الكلية عند شعراء فلسطين المحتلة أيضا يرى أنهم استخدموا عدة أساليب فى بناء قصائدهم ، وهذه الأساليب هي :

أ - البناء الدرامي (القصصي - الحواري)

ب - البناء المقاطعي - اللوحات

جـ - البناء الدائري .

د - البناء التوقيعي .

هـ - البناء اللولبي .

ويضيف أن " هذه الأشكال الشعرية ، ليست فى نهاية الأمر الا أساليب لبناء الصور وتركيبها وتفاعلها لتقدم لنا الصور الكلية للقصيدة . وكثيرا ماتكون الفوارق بين تلك الأشكال واهية ، اذ قد تكون هناك قصائد درامية وهي فى الوقت ذاته مبنية على نظام المقاطع ، وقد تكون دائرية البناء وتحمل معها بذور البناء الدرامي ، وهكذا "(1) .

وعلى عكس تصوره لحقيقة البناء الفني ، كما تمثله الصورة الكلية ، فان تصنيف أبي اصبع يفتقر الى الدقة ، ولا ينهض بوظيفة الفصل بين الأنواع الشعرية بشكل حاسم ، فباستثناء مايسميه " البناء الدرامي " الذى يتم عبر القصص والحوار ، فان الأساليب الأربعة الأخرى لا تحمل أي دلالة جوهرية للتمييز بين صور البناء الفني ، فى العمل الشعرى بأنواعه الثلاثة المعروفة ، أعني الشعر الغنائي والشعر القصصي والشعر الدرامي .

فالبناء المقطعي الذى يذهب أبو اصبع الى أنه شكل فرعي فى البناء الدرامي ، أو أنه قد يتداخل معه (2) ، يمكن أن يتحقق فى القصيدة الغنائية ، بنفس الحس الذى يتوافر به فى القصيدة الدرامية ، فضلا عن أن المقطعية فى الشعر ناحية شكلية خارجية تدخل فى باب النسيج ، قبل أن تجد مكانها فى قلب البناء الفني .

---

1 - 2 : م.ن. ص 76 .

وعلى أية حال فان المصطلحات التي حملتها الكتب الثلاثة لا تفي بحاجتنا ، ولا تساعدنا ـ باستثناء مصطلح الصورة الكلية ـ على بيان المقصود بالبناء الفنـــي ، وعلى هذا نؤثر عدم استخدامها ، تجنبا للجدل الذي يثور بشأنها ، غير أننـــا سنواصل البحث عن مصطلحات أخرى توخيا للدقة والوضوح .

والواقع أنه يتحدث عن البناء الفني بمصطلحات مختلفة ، مثل : " التعبير الفني " ، "الأداء الفني "،" التشكيل الفني " ، "البناء الفني " ، " الصورة الكلية للعمل الأدبي" ، الخ . . وقد آثرت استخدام مصطلح " البناء الفني " لأنه أصدق دلالة وأكثر افصاحا عـــن المراد من تلك المصطلحات النقدية من جهة ، ولأنه يجنب الباحث والقارىء تشـيـوا من اللبس الذي يثور بصدد المصطلحات الأخرى من جهة ثانية .

فالتعبير قول عام ، يصدق على البناء ، كما يصدق على غيره ، أما البناء فأخــص منه بكثير ، لأنه يعني النظام ، أو العلاقات التي تربط بين أجزاء العبارة وبين أجـزاء العمل الفني مجتمعة ، وهذا يعني ، بعبارة أخرى ، أن البناء هو التكوين الكـلـــي للقصيدة الشعرية (1) .

واذا كانت البنيوية اللغوية مثلا ، تتناول الجملة النحوية ، فان مفهوم البنـاء ، في الاستخدام النقدي ، يتجاوز الجملة الى تشكيل القطعة الأدبية كلها ، بل انهم اصطلحوا على أن كلمة " البناء " خاصة بهذا النوع من البناء العام ، وخصوا الأسلوبية بدراسة التراكيب اللغوية ، من جهة قيمتها الفنية .

ونحن لا نبتعد عن المعنى اللغوي لكلمة الأداء ، حين نصطلح عـــلى أن الأداء الفني يشمل البناء والنسيج مجتمعين ، فهو بهذا المعنى ، مثل مصطلح التعبيـــر ، أعم من فكرة البناء التي تمثل محور هذه الدراسة .

و أما " الشكل " فانه يستخدم عند النقاد المعاصرين بمعان كثيرة ، أشهرهـــا وأسخفها ، ذلك المفهوم السائد الذي سيطر على النقد العربي ، قديما ، فجعـــل الشكل ـ (وعبروا عنه باللفظ) ـ وعاء مجردا ، تصب فيه المعاني . ولا شـــك أن استخدام المصطلح بهذا المعنى يؤكد الثنائية القديمة (الشكل والمضمون منفصلين) ، وهي قضية تجاوزها النقد المعاصر ، كما قلنا ، لأن فكرة البناء تختلف عن فكرة الشكـل

---

1 ـ يقول تشارلتن : " ان الصورة الفنية الجديدة تنشأ من ائتلاف عناصر ، كانت من قبـل مختلفة ، ثم اتصلت في توافق وانسجام ، لكنها لا تكون عند مولدها حاصل جمع عناصرهـــا ومقوماتها ، انما تتخذ لها طبيعة جديدة ، وحياة جديدة ، ويكون لها كيان عضوي جديـــد ، وقدرة جديدة على التعبير ، وانك لتسلب الشعر قيمته الكبرى ، اذا فاتك أن ترى هـــذا الطابع الذي يميزه " .
انظر كتابه " فنون الأدب " . تر : زكي نجيب محمود ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط2 ، 1959 ، ص 45 .

بالمعنى الشائع لدى النقاد . فنحن ، في البناء ، نتناول العمل الأدبي ككل ، وفي جميع مستوياته . غير أن المصطلحين يتداخلان أحيانا ، في الاستخدام المعاصر ، بعد أن شاع مفهوم جديد لمصطلح الشكل ، يجعله دالا على العمل الأدبي كوحدة تامة . والوحدة هنا تفهم على أنها " الترابط المنطقي ، أو الجمالي أو القصصي ، بين أجزاء الأثر الأدبي المختلفة "(1) . وفي هذا المعنى يقول خلدون الشمعة : " الشكل الشعري لقصيدة ما هو مناقبها الخاص ، بناؤها العضوي الذي يستسلم القارئ المثالي له دون أن يعي ذلك مباشرة "(2) .

واذا كانت الدراسة الأسلوبية تعنى بالظواهر الأسلوبية الجزئية ، أو بالنسيج ، فان دراسة " البناء الفني " في عملية الأداء الشعري هي المجال الحيوي للنقد الأدبي . ونعتقد أن كل دراسة نقدية جادة ينبغي أن تعنى بتتبع الأثر الأدبي ، لتكشف عناصره الفنية المتشابكة والمتفاعلة - في تداخل وارتباط تعبيري وفني - بجعل هذا الأثر ، في النهاية ، بنية حية ، أو صورة كلية قائمة على الانسجام والتكامل والوحدة بمفهومها العضوي (3) . ولهذه الخاصية ، أعني الوحدة ، أهميتها البالغة في تقدير العمل الأدبي عامة ، والقصيدة الشعرية على وجه الخصوص ، " لأن الوحدة هي التي تحكم العمل الفني ، وتحدد قيمته في النهاية "(4) . وغني عن البيان أن هذه الوحدة ، في جوهرها ، هي أمرا جعل إلى المعنى ، أو بتعبير أدق ، الى الدلالة الكلية ، وان كانت ترى متحققة في أبنية لغوية . وقد سبقت الاشارة الى أن الرؤية النقدية المعاصرة لا تسيغ تفتيت العمل الأدبي الى لفظ ومعنى ، بل تراهما متحدين .

---

1 - مجدي وهبه ، معجم مصطلحات الأدب ، ص 585 .

2 - خلدون الشمعة ، الشمس والعنقاء ، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1974 ، ص 27 .

3 - يقول مجدي وهبه : انه مع ظهور الحركة الرومانتيكية ، ظهرت فكرة الوحدة العضوية للعمل الفني ، التي تتألف من الوحدة الانفعالية ووحدة الرؤيا للطبيعة ووحدة العبقرية الشاعرة ، أثناء الابداع الشعري ، وأخيرا وحدة الخيال المبدع التي تكلم عنها كولردج .

أما النقد الأدبي المعاصر فيعالج فكرة الوحدة الفنية بوصفها توفيقا بين الموضوع واللغة المجازية ، أو بين الجو الوجداني للقصيدة والأساطير الأصلية التي تعلقت بها القصيدة في سبيل التعبير عن ذلك الوجدان .

انظر : معجم مصطلحات الأدب ، ص 585 .

4 - محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، الاسكندرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 2 ، 1975 ، ص (ب) .

والحق ان وحدة الشكل والمضمون ، تعني ، في تصورنا ، أنه لا يوجد شيء في البناء الفني الا وهو يخدم الدلالة ، وربما كانت الوحدة بهذا الفهم فكرة جمالية في الأساس ، غير أن اكتشاف جماليات النص الأدبي ، ممثلة في وحدته الفنية ، كان ومايزال ، من مهام الدرس النقدي .

ومن هنا تصبح دراسة "البناء الفني" في شعر فدوى مدخلا مهما لفهمه ، وهذا ماتحاوله هذه الدراسة التي لا تتناول شعر فدوى من باب نسيجها اللغوي ، ولا من زاوية تجربتها وحياتها ، بل من باب بنائها الفني ، وهو جانب واحد - وان كان هو الجانب الأساسي - في عملية الأداء الشعري ، كما أوضحت سابقا . وهذا يعني :

أولا : أنني لا أهتم بالتفاصيل المتعلقة بحياة فدوى الا فيما يتعلق بالجانب الذي أدرسه ، لأن هذه الدراسة فنية في الأساس ، وليست سيرة ذاتية للشاعرة (1)

ثانيا : ان التركيز على "البناء الفني" لا يعني اهمال عناصر الأداء الأخرى . وغاية مافي الأمر أن هذه الدراسة لا تتناول من هذه العناصر الأخرى ، الا ماتقتضيه ضرورة فنية أو منهجية . وهذا لا يتناقض أبدا مع تصورنا للعلاقة الوثيقة بين البناء والنسيج ، اذ نرى بينهما ارتباطا قويا ، بحيث لا يتصور فهم أحدهما بمعزل عن الآخر ، وان كان التركيز على واحد منهما ، في مثل هذه الدراسة ، أمرا ضروريا جدا . وبهذا يظل عملنا منسجما مع تصورنا لطبيعة العمل الأدبي كما سبق عرضها .

ومهما تكن حقيقة البناء الفني ، وتعدد المصطلحات الدالة عليه ، واختلاف زوايا النظر والمناهج المتبعة في دراسته ، فان هذه الدراسة ، شأنها شأن الدراسات الحديثة (نقدية وأسلوبية وبنيوية) ، تلتزم ، منذ الآن ، بأن تكون أشعار فدوى هي المنطلق الأساسي ، منها تبدأ لتقيم فروضا فنية ونقدية معينة ، واليها تعود لتختبر تلك الفروض ، وتتبين مدى صدقها .

ونحن نلزم أنفسنا بهذا المنهج ، حرصا منا على ضرورة أن تكون المقاييس الفنية المطبقة ، في هذه الدراسة ، مستمدة من الطريقة التي اتبعتها الشاعرة نفسها ،

---

1 - ونحن نجاري في هذا الصدد الرأي القائل : ان تقييم الشاعر ودراسته ينبغي أن تنطلق من نتاجه ، لا من أخبار حياته وعلاقاته الشخصية . فحتى علماء التحليل النفسي يرفضون مثل هذه النظرة الى الأثر الفني . يقول "ك . ج . يونج" ينبغي أن يدرس الفنان ويفهم انطلاقا من فنه أكثر مما يفهم اعتمادا على مافي طبيعته من نواقص، وعلى صراعاته الشخصية ".
أنظر : خالدة سعيد ، الحركة والدائرة ، مجلة مواقف ، بيروت ، ع15 ، ص61 .

وذلك لاعتقادنا بصحة الرأي القائل : " ان كل شاعر يفرض منهج دراسة آثاره" (1) .
ومن جهة أخرى ، فاننا نتطلع من وراء هذا الاتجاه ، الى اكتشاف عالم فدوى الفني ، وتبين مقدار تميزه ، وهذه ناحية يسر الناقد الأدبي باكتشافها ، اذا كانت الشاعرة قد بلغت مستوى فنيا متميزا بالفعل . ونحن ندرك " ان من أهم القيم الفنية لشعرنا المعاصر أن يكون لكل شاعر طعمه الخاص ، ولونه المتميز ، وابداعه المستقل .. اننا بذلك نضمن تنوع الشخصية الشعرية على أساس من تنوع الأداء ، حتى لا يستطيع شاعر واحد يمثل مركزية الطابع والاتجاه أن يلغي من وجودنا الذوقي كل المتفرعين من نقطة البداية " (2) . ولاشك أن اكتشاف هذه الخصائص المميزة لكل شاعر لا يتحقق الا ان الاقامة فنه ، وعبر معايشة فنية ونقدية له .

ونحن لا نفهم العملية النقدية على أنها تمييز الخطأ من الصواب ، وانما النقد ، في تصورنا ، وصف موضوعي ، مثل الدراسة الأسلوبية تماما ، وبهذه الروح سوف نتناول شعر فدوى . كما أننا سنقرأ هذا الشعر وفي وعينا تصور محدد هو " ان الشعر فن ودلالة متداخلان" ، وأنه " لا يوجد موضوع للقصيدة خارج القصيدة ذاتها ، وموضوعها هو بناؤها ونسيجها " . ومن هنا يصبح الحديث عن جانب معين في عملية الأداء ، مؤديا بالضرورة الى الحديث عن الجوانب الأخرى ، وان لم يكن التركيز النقدي متساويا في الحالين .

واذا كان العامل الحاسم في البناء هو الدلالة المعنوية ، وليس الموسيقى أو الشكل ، أو عناصر النسيج الأخرى ، انما يخيل للبعض ، فان الوحدة الشعورية هي الشكل الدلالي لتلك الوحدة المعنوية . ونحن سنتخذ من هذا الشكل أساسا فنيا لتصنيف الأنماط البنائية في شعر فدوى .

وقد مكنتنا القراءة الشاملة لهذا الشعر من اكتشاف ظاهرة فنية لافتة عند فدوى ، تتمثل في نزوعها ، غالبا ، الى أن تضفي على قصيدتها مسحة قصصية . والواقع أن هذه الظاهرة تعطينا مفتاحا جيدا لفهم طبيعة البناء الفني عند الشاعرة ، وهذا الفهم خطوة أساسية قبل القيام بأي تصنيف لأنواع البناء الفني ، كما تتمثل في شعرها جميعا .

---

1 - محي الدين صبحي ، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، ص160 .
2 - أنور المعداوي ، كلمات في الأدب ، بيروت ، المكتبة العصرية ، 1966 ، ص66 .

ان الظاهرة القصصية فى شعر فدوى تثير جملة تساؤلات فنية ، حول طبيعة الأنواع الشعرية وعلاقتها ببعضها البعض ، مثل العلاقة بين الشعر القصصي والشعر الغنائي من جهة ، وعلاقتهما جميعا بالشعر الدرامي ، من جهة ثانية . وذلك على الرغم من أن العلاقة بين الفنون الشعرية قد حظيت باهتمام النقاد منذ وقت بعيد . فهذا عز الدين اسماعيل يتحدث عن القصة فى الشعر فيقول :

" والمقصود بالقصة فى الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التى يستعيرها من فن آخر هو فن القصص ، دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي .

والقصة أو القصص المستخدمة فى مثل هذه لا تعدو أن تكون تطويرا عصريا لما كان يسمى فى البلاغة القديمة بالتمثيل ، فقامت القصة لتؤدى فى القصيدة نفس الدور البلاغي الذى كان التمثيل يؤديه فى الشعر القديم .

فالقصة اذن ، حين تستخدم فى القصيدة ، انما تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية ، لا على أنها قصة لها اثارتها وأهميتها فى ذاتها . ومن أجل ذلك اكتفى الشعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالة ، ولم يتورطوا فيما هو من سبيل تحصيل الحاصل" (1) .

ومع تسليمنا بوجاهة هذا الرأى ، فان القصة حين تستخدم فى القصيدة ، على خلاف ما ذكر الناقد ، لا يشترط أن تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية ، خاصة فى الشعر الغنائى ، وشعر فدوى فى معظمه شاهد على أن الشاعرة تستخدم القصة باعتبارها أداة تعبيرية غنائية غالبا ، ودرامية قليلا .

ولكن هل يعني نزوع فدوى الى القصص أن القصيدة عندها أصبحت شعرا قصصيا ، أم أنها ماتزال تحتفظ بمقوماتها الغنائية أو الدرامية ؟ . وعلى الرغم من أن الاجابة الدقيقة عن هذا السؤال ستتضح أكثر من خلال الدراسة التحليلية لقصائد فدوى ذاتها ، فاني أبادر الى القول منذ الآن ، وبعد قراءتي لأعمالها الشعرية كلها ، أن الخيط القصصي فى شعرها لا يجعله شعرا قصصيا ، لأنها تلجأ الى القصة باعتبارها أداة تعبيرية ، وعنصرا بنائيا ، ولا تتخذها غرضا فنيا مقصودا لذاته ، وبذلك تظل البذرة القصصية عندها أشبه ببعد من أبعاد القصيدة التى تحتفظ بمقوماتها

---

1 - عزالدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 300 .

الغنائية أو الدرامية ، أو تأتي مزيجا منهما . ثم ان الخيال القصصي عند ها لا يأخذ صورة واحدة ، بل يبدو بادئا أو واضحا ، ممتدا أو ساكنا ، بسيطا أو مركبا ، ذاتيا أو موضوعيا .

ولكن كيف نميز بين الاستخدام الغنائي والاستخدام الدرامي للقصة في شعر فدوى ؟ أو بعبارة أخرى ، اذا كانت الشاعرة تستخدم القصة أداة تعبيرية غنائية ودرامية ، فما معنى ذلك أنها تستخدمها بصورة واحدة ؟ أم أن هناك فروقا فنية أو دلالية تميز الاستخدامين بعضهما عن بعض ؟ . والواقع أن هناك فروقا واضحة بين هذين الاستخدامين .

ومن هنا يمكن صياغة بعض الأسس التي تمكن من اجراء تصنيف أولي للأنماط البنائية عند فدوى ، وهذه الأسس ، كما نتصورها وكما تفرزها أشعار فدوى ، هي :

أولا : وحدة الصوت واختلافه (1) :

وهذا يعني ببساطة الغنائية والدرامية . فوحدة الصوت مظهر أسلوبي للقصيدة الغنائية ، وتعدد الأصوات مظهر أسلوبي للقصيدة الدرامية . ولكن ماذا

---

1 - ومعلوم أن الناقد الانجليزي المعاصر ت.س.اليوت ، يقيم تفرقته بين الأنواع الشعرية على أساس " أصوات الشعر الثلاثة " . فالصوت الأول عنده هو صوت الشاعر متحدثا الى نفسه ، أو لا يتحدث الى أحد . وهو يشير الى أن هذا الصوت يميز ما يسمى بالشعر الغنائي ، وان كان ارتباط الصوت الأول بالغنائية الشعرية ليس ضرورة حتمية .

والصوت الثاني هو صوت الشاعر يتحدث الى جمهور، صغيرا كان أم كبيرا ، وهذا الصوت هو الذي يميز الشعر القصصي أو الملحمي وان لم يكن الصوت الأوحد فيه .

أما الصوت الثالث ، فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالنظم ، صوته لاعندما يقول مايستطيع هو شخصيا أن يقول ، بل ما يستطيع فحسب أن يقول في حدود شخصية وهمية تخاطب أخرى وهمية . . وهذا الصوت الثالث هو السائد في الشعر الدرامي .

ثم يضيف قائلا : والتمييز بين الصوت الأول والثاني ، بين الشاعر وهو يتحدث مع نفسه ، وبين الشاعر وهو يتحدث الى غيره من الناس ، يثير مسألة التعبير الشعري .

أما التمييز بين الشاعر الذي يخاطب آخرين ، بصوته هو شخصيا ، أو بصوت يظلمه ، وبين ذلك الذي يبتكر حديثا تتبادله شخصيات وهمية ، فيثير مشكلة الفرق بين النظم الدرامي ، وما يقارب الدرامي ، وبين النظم غير الدرامي . وينتهي الى القول : " أما أنا فأعتقد أننا غالبا ما نجد الأصوات الثلاثة معا : الأول والثاني في الشعر غير الدرامي ، والأول والثاني والثالث في الشعر الدرامي .

انظر : ت.س.اليوت، مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو، ص 61 ، 81 .

يعني كل من هذين المصطلحين : الغنائية والدرامية ؟.

لقد ارتبط مفهوم "الغنائية" (1) قديما بنوع من الشعر" كان ينشد ليغنى على قيثارة، ومن اسمها اشتق هذا اللفظ في اللغات الأوروبية، ولما كانت قصائـــــد

== أما تشارلتن فينظر الى الأنواع الشعرية من زاوية أخرى، فيقول : نستطيع القول بصفة عامة، ان الشعر ضربان : فالقصيدة اما أن تحكي عن حوادث وأشخاص وأقطار وبلاد، واما أن تعرب عن الحالة النفسية الداخلية التي تسود الشاعر وهو ينشئها . أو بعبارة أخرى اما أن تحكي القصيدة عن العالم الخارجي، واما أن تعبر عن العالم الداخلي عند الشاعر نفسه.

فأما النوع الأول فنسميه شعرا قصصيا، أما الآخر فهو الشعر الغنائي أو الوجداني. وطبيعي أن يتداخل النوعان، فالقصيدة القصصية التي تأخذ نفسها قبل كل شيء بالرواية عما وقع من أفعال وحوادث، قد تفسح المجال، آنا بعد آن، لهذا الشخص أو ذاك، من أشخاصها، أن يفصح عن مشاعره على نحو ما تفعل القصيدة الغنائيـــة، وقد تجد قصيدة مثقلة بعاطفة راويها وعواطف أشخاصها والأشخاص الواردة فيها، حتى لتكاد تخرجها العاطفة السارية فيها من نوع الشعر القصصي الى النوع الغنائـــــي الوجداني، والأغاني الشعبية التي شاعت في العصور الوسطى معظمها من هذا القبيل فالأغنية الشعبية حكاية منظومة مثقلة بالعاطفة.

وهناك نوع ثالث من الشعر، لا هو قصصي بالمعنى الدقيق، ولا هو غنائي بالمعنـــى الدقيق أيضا، ولكنه يجمع أطرافا من هذا وأطرافا من ذاك، وأعني به المسرحية الشعريـــة. فالمسرحية تقص قصة على غير ما تقصها القصيدة القصصية، فهي ليست قصة في ذاتها تروى لذاتها، انما هي قصة ينظر الى حوادثها من حيث هي مؤثرات تفعل فعلهـــا في عواطف أشخاصها ومشاعرهم وحالاتهم النفسية بصفة عامة. ولكننا نستطيع، لسهولة التقسيم، أن نقسم الشعر كله الى النوعين الأساسيين : القصصي والغنائي".

انظر: كتابه" فنون الأدب"، ص 72.

1 – يشير مجدي وهبه الى أن للغنائية وسيلتي تعبيرهما :
ـ الوسيلة الاعترافية التي تنقل المشاعر الذاتية الى القارئ.
ـ والوسيلة الخطابية التي تعبر عن مشاعر عامة، كالتغني بحب الوطن، وبالنصـــر، أو التأمل في الموت والطبيعة والقدر.
انظر: معجم مصطلحات الأدب، ص 297.

واذا كان المأثور عند النقاد أن القصيدة الغنائية لاشكل لها ، أو أنها ذات شكل بسيط ، فانها على الرغم من بساطتها ليست نمطا جامدا أو شكلا ثابتا ، فهي تختلف باختلاف العاطفة التي تعبر عنها ، وتغير طبيعة حركتها الشعورية والزمنية (1) . وهناك من يقدمها على الأنواع الأخرى ، لأن الشعر الغنائي - كما يعتقد والتر بيتر - " هو أكثر أشكال الشعر اكتمالا ، لأننا لانستطيع فيه أن نفصل المضمون عن الشكل ، دون أن ننتقص شيئا من المضمون ذاته" (2) .

ه

أما " الدرامية " فهي مصطلح نقدي أجنبي لا مقابل له عندنا ، لارتباطه بفن شعري لم يوجد في تراثنا الأدبي ، وهو فن المسرحية اليونانية ، غيرأننا يجب أن نفرق بين " الدرامية " عندما تستخدم وصفا لنوع معين من القصائد الغنائية ، وبين الدراما ، وهي قطعة أدبية تمثل على المسرح ، ويمكن أن تكون شعرا أو نثرا .

فالمعنى الأول للدرامية في القصيدة هو أن يكون فيها أكثر من صوت ، وبهذا يكون تعدد الأصوات مظهرا شكليا للأسلوب الدرامي ، غير أن ذلك لا يطرد دائما ، ولا يكفي - وحده - لاضفاء صفة الدرامية على القصيدة ، ولذلك يذهب بعض النقاد الى أنه " اذا كانت الدراما تعني الصراع ، فانها في الوقت نفسه تعني الحركة ، الحركة من موقف الى موقف مقابل ، من عاطفة أو شعور الى عاطفة أو شعور مقابلين ، من فكرة الى وجه آخر للفكرة" (3) .

وعلى الرغم من توافر هذه العناصر في معظم القصائد التي توصف بأنها درامية ، يبقى تحديدها بهذا الشكل جزئيا ، وكأنه يطبق على الدرامية في الشعر الذي كرر صفات العمل الدرامي المسرحي . وعندنا أن القصيدة الدرامية تختلف عن " الدراما " ولو كانت هذه " دراما شعرية" . واذا زعمنا غير ذلك لم يبق ما يبرر وجود هما كشكلين أدبيين متميزين ، وانما تعني درامية القصيدة ، في جوهرها ، الموضوعية . ومعنى ذلك أن الشاعر هنا ينسحب من الموقف (ظاهريا) ، ويخلي المكان لشخصيات أخرى تتحادث ، أو تتحاور ، أو تتصارع ، بل انه قد يخلي المسرح لصورة من نفسه هو ، صورة يعزلها عن كيانه الحاضر الواعي ، ويعرضها كما لو كانت لشخص آخر غيره .

---

1 - وسوف نرى أن الغنائية ، كما تتمثل في شعر فدوى ، تتفرع الى أربعة أشكال .

2 - انظر : والتر بيتر ، الأفكار والعمل الفني ، عرض سمير سرحان ، مجلة الجديد القاهرية ، س1 ، ع2 ، 15 فبراير 1972 ، ص10 .

3 - عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص279 .

وهو بهذا المعنى يصور موقفا ، ولا ينفرد عن شعور أو انفعال ، ثم هو ينسحب من هذا الموقف الذى يصور تجربته الشخصية ، ولكنه لا يرويه لنا سردا ، بل يضعنـــا أمامه ، كما لو كان يفصل فيه . وهذا يعني مرة أخرى أن القصيدة الدرامية ، تستمــد صفتها الجوهرية من أسلوبها الذى يضعنا أمام الفعل ولا يرويه لنا ، حتى لو كان فعلا وجدانيا صرفا ، فهو ينقلنا الى قلب الحدث ، ويجعلنا نرى الأشخاص وهم يتصرفـــون ويتحركون . وفى هذا المعنى يقول ماثيسن : " ان العنصر الدرامي فى الشعر يكمـن فى قدرته على أن يبلغنا الاحساس بحياة واقعية ، الاحساس بالزمن القائم ، أى بالخصائص التامة للحظة من اللحظات ، حسبما يحس المرء بها احساسا فعليا . وهو يضع فى الشعر ناسا بدل الأحلام" (1) .

ه

ثانيا : حركة الزمن فى القصيدة :

وتتحدد حركة القصيدة من خلال الزمن الذى تتحرك فيه ، وهو زمن مـــاض أو حاضر أو مستقبل ، ساكن أو متحرك ، أو ممتد أو متداخل ، متتابع أو متقاطع . وتبعـا لذلك تبدو حركة القصيدة الشعرية فى صورتين متقابلتين :

- الأولى أفقية : (2) ومعناها أن القصيدة تسير فى اتجاه واحد ، أى فى خط أفقي مع الزمن الخارجي ، ومعلوم أن " النسق الطبيعي للزمان يتمثل فى الامتداد ، والتتابع فى اتجاه واحد " (3) . ومن هنا يمكن القول : ان الأفقية تجسيد لمبـدأ التسلسل المنتظم ، حيث تتوالى أمواج الانبساط ، وتتعاقب الأحداث والصور والمشاهد ، فى مسار خيطي ، يتبع مجرى الفكرة أو الصورة عبر الأنغنية المنطقية . " وتكون القصيـدة أفقية حين تصبح تتابعية فى بنيتها ، لا تحيد عن أكثر من الدلالة المباشرة" (4) .

---

1 - ف . أ . ماثيسن ، تنفس اليوت : الشاعر الناقد ، تر : احسان عباس ، بيروت ، المكتبة العصرية ، 1965 ، ص 147 .

2 - تقول سلمى الخضراء الجيوسي فى دراسة لها عن " أبعاد المكان والزمان فـي شعر الشابي " : " ان الزمن قد يكون فى رؤيا الشاعر أفقيا ، يتدرج تدرجا تاريخيـا متعاقبا فى خط مستقيم واتجاه لا يعود القهقرى " . وتضيف قائلة : " ان الزمن الأفقي زمن آلي موزون بدقات الساعة الآلية المقاسة باللحظات المتساوية ، يمتد الى الأمام فى سلسلة من الحوادث المتلاحقة ، دافعا كل شيء وراءه" .

انظر : مجلة الفكر ، عدد خاص ، تونس ، س 20 ، ع 4 ، جانفي 1975 ، ص 22 0 23 .

3 - عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 138 .

4 - الياس خوري ، باب ثقافة ، مجلة شؤون فلسطينية ، بيروت ، مركز الأبحاث فى منظمة التحرير الفلسطينية ، ع 37 ، سبتمبر 1974 ، ص 180 .

واذا كانت أفقية القصيدة تعني أنها تتحرك في مناخ نفسي واحد ، فان هذا لا يعني أن العاطفة تبقى واحدة في جميع الحالات، لأن الأفقية في النهاية ، تتحقق في القصيدة ، لأنها تعطي مشهدا بعد مشهد ، وتصف حدثا بعد حدث ، فيمتد الخيط القصصي فيها ، وتتلاحق الصور والايقاعات بشكل مستمر، رتيب أو صاعد . وغني عن البيان أن الأفقية هي الصفة الجوهرية في بناء "القصيدة العربية التقليدية" التي تقوم على التتابع في الزمان ، والتوالي في الأحداث ، دون ذروة "(1) .

وفي شعر فدوى طوقان تتحقق الأفقية في القصائد التي تتخذ من الخيط القصصي اطارا فنيا ، حيث تبدأ حكايتها من أولها ، وتستمر في عرض تفاصيلها ، في شيء من التسلسل حتى تبلغ نهايتها . والأفقية صفة مميزة لهذا اللون من الشعر حتى عندما يكون للقصيدة افتتاح استرجاعي . ومن الواضح أن الحركة الأفقية قد تتوفر في القصيدة الغنائية ، وفي القصيدة الدرامية ، على السواء .

---

1 - محي الدين صبحي ، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، ص 8 .

وعلى الرغم من التشابه الواضح بين القصيدة العربية القديمة ، والقصيدة الحديثة التي تتسم بالحركة الأفقية ، تظل بينهما فروق فنية تبدو لنا على الصورة الآتية :

أ - ان القصيدة القديمة تعتمد بناء يقوم على التتابع في الزمان ، والتوالي في الأحداث ، أي أنها تبنى من وحدات منفصلة عن بعضها البعض ، منغلقة على ذاتها غالبا ، تضاف بعضها الى بعض بشكل تراكمي . وهذا يجعلها قصيدة تراكمية ، وينبغي ألا يفهم من هذا الحكم أننا نغفل أمر النماذج التي تخرج من دائرته .
وعلى العكس من ذلك ، فان القصيدة الغنائية المعاصرة ، حتى وهي تعتمد على التتابع في الزمان ، والتوالي في الأحداث ، فان أبياتها منفتح بعضها على البعض ، بشكل يحقق لها نوعا من النمو الداخلي والترابط العضوي ، الذي يجعل منها وحدة فنية وشعورية في آن واحد .

ب - ان القصيدة القديمة تفتقر الى ذروة الأحداث غالبا ، مما يجعلها قصيدة غنائية بسيطة في معظم الحالات ، أما القصيدة المعاصرة فالغالب فيها أن تكون ذات ذروة ، وهذا ما يمنحها فرصة الدخول في رحاب الدرامية الشعرية ، بل انها تتوفر على قدر من التركيب والتوتر العاطفي والنفسي حتى في شكلها الغنائي الصرف .

ج - ان الفرق بينهما ، ليس في الشكل الخارجي فقط ، ففي كل منها يتحد الشكل والمضمون ، في النماذج الجيدة ، ولكن الفرق الجوهري بينهما يكمن في البناء الذي يبدو تراكميا في القديمة ، وتطوريا في المعاصرة .

- الصورة الثانية : وفيها تبدو حركة القصيدة رأسية ، بمعنى أنها تتحلل من عنصر الزمن الخارجي ، فتبتدئ القصة فيها من نقطة معينة هي قمة التجربة أو الأزمة ، ثم تتعمقها ، بالانحدار الى أسبابها ، وقد تتدرج الى مابعدها . وبهذا يكون الخيط القصصي في هذه الحركة الرأسية تجسيدا لمبدأ التفاعل المستمر في انشطار البذرة ، حيث تتقاطع أمواج التوتر ، وتتداخل الأصوات ، وتتعارض الأفعال والأحداث ، في حركة دينامية لاتسير في مسار خطي ممتد ، أي أنها تخالف السير المنطقي للزمن الخارجي ، ولا تخضع الا لمنطقها الداخلي .

والقصيدة الرأسية قد تكون قصيدة لحظة خاطفة ، تتحرك رأسيا في مناخ شعري واحد ، ويمكن أن تتألف من جملة خطوط رأسية ، أو جملة لحظات متعمقة .

وتتحقق الحركة الرأسية في القصيدة الغنائية والدرامية ، مثل الحركة الأفقية تماما ، غيرأن الأفقية أميل الى البساطة والوضوح ، في حين أن الرأسية أميل الى التكثيف والتركيب .

وخلاصة القول أن الأفقية والرأسية ، بالاضافة الى مدلولهما النفسي والزمني ، سمتان فنيتان مرتبطتان بخيط قصصي ما ، لا يتحقق في القصيدة غرضا فنيا لذاته ، بل يقوم فيها عنصرا بنائيا ، وأداة تعبيرية ، وعلى هذا يكون جانبا واحدا من موقف الشاعر من موضوعه الذي يضعه في زمن ، ويحكيه لنا ، حتى لو كان غائبا .

ه

ثالثا : البساطة والتركيب :

وهما سمتان فنيتان تتعلقان بطبيعة الاحساس ونوع العاطفة التي هي أساس الوحدة الفنية في الشعر ، وتبعا لها تكون القصيدة بسيطة أو مركبة . ونعني بالبساطة أن القصيدة تصور عاطفة مفردة ، أو موقفا نفسيا محددا ، لا تعقيد فيه ، أو أن التعقيد فيه لا يبلغ ذروة التوتر الدرامي . وعكس ذلك ، تكون القصيدة مركبة ، عندما تصور عواطف متعارضة ، أو موقفا نفسيا متغيرا ، أو علاقة عاطفية فيها توتر وصراع بين الأشخاص ، أو بين الشاعر ونفسه . وينبغي ألا يفهم من هذا الوصف للتركيب أنه ينطبق على الدرامية بمفهومها المسرحي ، أو بالمعنى الشائع لدى معظم النقاد ، بل هو وصف مرتبط بجوهر الدرامية ، كما أشرنا في موضع سابق ، أي بالموضوعية .

واذا كان واقع الآثار الشعرية ، وعند فدوى على الأقل ، يؤكد أن كلا من البساطة والتركيب عنصر أساسي في البناء الشعري ، فانهما يلتمسان في سائر أجزاء القصيدة وعناصرها المتشابكة ، ولا يدركان الا في ضوء عاطفة الشاعر التي تمد مفتاحها

جيدا لفهم لغته وادراك أدواته التعبيرية . ويتحقق هذان العنصران، مثل العناصر السابقة، في القصيدة الغنائية والدرامية على السواء . ونحن بهذا الفهم القائم على تعريفنا للدرامية، ومعايشتنا لأشعار فدوى، وكثير من نماذج الشعر العربي، نختلف مع عز الدين اسماعيل، حين يقول : " يدخل التعقيد عنصرا أساسيا في طبيعة العمل الشعري الضخم، أو القصيدة الطويلة (يعني الدرامية)، في حين أن البساطة والتحدد في الطاقة من طبيعة القصيدة الغنائية "(1) .

وفي ضوء الأسس السابقة، وبالصورة التي عرضت عليها، يمكن رد الأنماط البنائية في شعر فدوى، الى صنفين عامين هما : النمط الغنائي، والنمط الدرامي . غير أن هذا لا يعني أنهما صورتان جامدتان، تتبعان منهجا بنائيا لا يتغير، كما قد يتبادر الى الذهن، بل ان كل شكل منهما يتفرع من الداخل ومن الخارج، الى صور بنائية فرعية، تتحدد على أساس توزيع عناصر التصنيف بشكل ثنائي، في صيغ تقابلية، بين الأفقية والرأسية، وبين البساطة والتركيب .

ومن وحي قراءتنا لشعر فدوى، نستطيع القول : ان قصائدها من حيث جوهرها (أي من حيث تجربتها وموقفها ومناخها العام) تكون غنائية أو درامية، ومن حيث حركتها الشعورية والمعنوية تكون أفقية أو رأسية، ومن حيث صورتها البنائية الكلية تكون بسيطة أو مركبة .

وانسجاما مع تصورنا لوظيفة النقد نبادر الى التأكيد على أن هذا الوصف لقصائد فدوى، لا يعني أي حكم بالجودة أو الرداءة، وننبه من جهة ثانية الى أن

---

1 - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 247 .

وفي حديثه عن البساطة والتركيب في الشعر، يذهب محمد النويهي الى أن القصيدة، عندما تتألف من موجة شعورية واحدة، تصبح أكثر ميلا الى البساطة . وعندما تتألف من موجات شعورية متعاقبة تكون أميل الى النضج والتركيب، الذي يتحقق بفضل تعدد جوانب الانفعال ونموها وتكاملها في وحدة عضوية وفنية . ثم يقول : والقصيدة في الحالة الأولى لا تحقق الوحدة بمعناها العضوي، لأنها لا تقوم على التعدد الذي يقتضي التوحيد .

والوحدة بمعناها الاصطلاحي ليست الافراد، بل تقتضي وجود التعدد الذي يؤلف الشاعر بينه في بنية عضوية مطردة متكاملة " .

انظر كتابه : الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج 2، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، لا ت . ص 553 .

هذا التصنيف لا يغفل وجود بعض القصائد التي تصل الى قالب القصيدة القصصية الخالصة عند فدوى ، لكن نماذج هذا النوع قليلة جدا ، ومن ثم ، فهي ليست نمطا متميزا الى الحد الذي يجعلها تجد مكانها في هذه الدراسة .

ونعود الى النمطين الأساسيين البارزين في شعر فدوى ، فنقول :

أولا : ان الطبيعة البنائية لقصائد الشكل الغنائي تتحدد على أحد الوجوه الآتية :

أ - غنائية أفقية بسيطة : وتتميز بالخصائص الآتية :

1 - الشاعرة هي التي تتحدث فيها ، بأسلوب مباشر ، وينفرد صوتها بالقصيدة .

2 - تحكي قصة ، وتعرضها في خط أفقي ، أي أنها تبدأ من نقطة البداية في الحكاية ، وتستمر في عرض جزئياتها ، بترتيب زمني ، حتى تبلغ نهايتها .

3 - تصور عاطفة مفردة ، ليس فيها تعارض أو صراع .

ب - غنائية أفقية مركبة : وهي تشترك مع سابقتها في النقطتين الأولى والثانية اشتراكا كاملا ، ثم تخالفها في العاطفة التي تبدو هنا معقدة ، أو فيها قدر من التعارض والصراع والتموج .

جـ - غنائية رأسية بسيطة : ومقوماتها هي :

1 - الشاعرة تتحدث فيها بطريقة مباشرة ، حتى عندما تستعمل ضمير الغائب لتحكي نفسها .

2 - العنصر القصصي فيها بسيط جدا أو لا يكاد يظهر . والحركة فيها قصيرة غير ممتدة ، ولكنها عميقة ومكثفة ، وإن ظلت مجرد ايحاء أو تجسيد فني للحظة شعورية أو زمنية واحدة .

3 - والعاطفة فيها خالية من التعقيد ، لكنها قوية ومتدفقة .

د - غنائية رأسية مركبة : وهي تشترك مع سابقتها في العنصرين الأول والثاني ، وتخالفها في العاطفة التي تتصف هنا بالصراع والتعقيد ، وتخالفها أحيانا أخرى عندما تصبح تجسيدا فنيا لأكثر من لحظة متعمقة .

ثانيا : وتتحدد الطبيعة البنائية لقصائد الشكل الدرامي على أحد الوجوه الأربعة الآتية :

أ - درامية أفقية بسيطة : ويقوم بناؤها على العناصر الآتية :

1 - الشاعرة لا تتحدث بأسلوب مباشر ، ويغلب ألا ينفرد بالقصيدة صوت واحد .

2 - تحكي قصة في خط أفقي منسجم مع الزمن الخارجي .

3 - تصور موقفا ثابتا .

ب ـ درامية أفقية مركبة : وتشترك مع النوع الأول من حيث تعدد الأصوات فيها ، وأسلوبها اللامباشر، وحركتها الأفقية ، ثم تخالفه في تصويرها لموقف نفسي متغير، أو عاطفة متبدلة .

جـ ـ درامية رأسية بسيطة : ويتميز بناؤها بالخصائص الآتية :

1 ـ الشاعرة هنا أيضا لا تتحدث بأسلوب مباشر ، لأنها تستحضر موقفا لعلها كانت طرفا فيه، ولكنها تنسحب ، وتتأمل نفسها ، كما لو كانت شخصا آخر .

2 ـ تصور لحظة قصيرة ، فلا يتضح الخيط القصصي فيها .

3 ـ تصور علاقة عاطفية محددة ، لا تعقيد فيها .

د ـ درامية رأسية مركبة : وهي تشترك مع سابقتها في كل شيء ، وتخالفها في طبيعة العلاقة العاطفية المعقدة التي تقوم بين أشخاصها .

ومن خلال هذه التحديدات التصنيفية ، يبدو أن كل شكل فني يقوم على عناصر بنائية ثابتة ، وأخرى متغيرة ، فتبقى الغنائية والدرامية عنصرين بارزين في أي نمط بنائي ، بحيث يمكن عدهما صفتين بنائيتين أساسيتين ، كل منهما تميز جوهر نمط فني عام، ثم تلازم أصنافه البنائية الفرعية . أما العناصر المتغيرة ، فهي الأفقية والرأسية ، ثم البساطة والتركيب ، وتغير هذه العناصر هو الذي يحدد طبيعة الأنماط البنائية في صورها الجديدة .

ويتضح من التحديدات السابقة للأشكال الفنية عند فدوى، أن بينها من التداخل والاشتراك في خصائص معينة ، أكثر مما بينها من تميز واستقلال . وهذا يعني ببساطة أنه ليس هناك تفرد نهائي للأشكال البنائية ، في الأعمال الأدبية، وفي الشعر على وجه الخصوص. وكثيرا ماتكون الفروق الفنية بين هذه الأشكال واهية، فتأتي القصيدة مزيجا من عناصر، يبدو في اجتماعها نوع من التناقض أو التعارض الذي لا يزول الا بنوع من التعمق في فهم علاقة الأنواع الأدبية ، بعضها بالبعض الآخر، وهي علاقة انفتاح وتداخل في الغالب . وفي ضوء هذه الحقيقة سوف نتعامل مع القصائد التي تأتي على هذه الصورة الأخيرة ، على أساس العناصر الغالبة فيها .

واذا كان التصنيف الذي تستخدمه هذه الدراسة يذكر بفكرة الذاتية والموضوعية في الشعر، فنحن نؤكد على استبعاد هذا الفهم ، لأن فكرة الذاتية والموضوعية في الشعر، والفن عموما ، تتناولان بكثير من السطحية في معظم الأحيان . ولولا أننا لا نجد بديلا عن هذين المصطلحين ، في سياقات معينة، لتخلينا عنهما تماما . وانما يأتينا

الخطأ في تصور معنى الذاتية والموضوعية في الشعر حين نتوهم أن الشعر يمكن أن ينبع من " موضوع " خارج عن الذات ، وعندنا أن الأدب ، والفن عموما ، تعبير عن الذات ، أيا كان موضوعه أو شكله أو تجربته ، أو نمطه البنائي . ففي كل الأحوال يجسد العمل الفني موقف الشاعر ورؤيته الذاتية ، حتى عندما ينصهر في الجماعة ، للكون والحياة والآخرين ، في زمان ومكان محددين .

وبهذا يكون الفصل بين نمطين من الشعر ، على أساس تصنيفي ، ليس فصلا حاسما في حقيقته . ففي الغنائية قدر من الدرامية ، وفي الدرامية حظ من الغنائية . ولا مجال للمفاضلة بين هذين الصنفين في ضوء ثنائية " الذات والموضوع " . وكما تقول (اليزابيت درو) بحق ، فانه " من الخطأ أن نضع أي قوانين تعسفية عن الشعر ، أو نحاول صبه في قوالب محددة ، فالجانب الذاتي والجانب الموضوعي يشكلان طريقتين مختلفتين في عرض الموضوع ، وكلاهما ليس جيدا أو رديئا في ذاته ، فالقصائد الجيدة ، والقصائد الرديئة ، قد اشتملت على الطريقتين "(1) .

وما دام الأمر كذلك ، فان هذه الحقيقة النقدية تدعم تصنيفنا لأشعار فدوى ، بعيدا عن مقياس الجودة والرداءة ، ونعتقد أنه لا يعيب القصيدة أن تكون غنائية ، ولا يرفعها أن تكون درامية ، كما يخيل للبعض ، وان كنا لا ننكر أن لكل نوع أدبي حدوده الفنية ، وقيمه التشكيلية ، وربما موضوعاته الخاصة ، لكن هذا لا ينفي ، أيضا ، انفتاح الفنون والأنواع الشعرية على بعضها البعض ، بشكل حميمي .

ومهما يكن من أمر ، فنحن اذا نلجأ الى هذه التقسيمات الفنية ، انما نفعل ذلك بشيء من التجاوز الذي لا يتجاهل الحقيقة السابقة . ولكن منهجية البحث تقتضي التقيد بتخطيط معين ، مهما تكن شكليته ، فينبغي أن يتيح للدراسة تحقيق أغراضها ، وبدونه لا يمكن الكشف عن طبيعة البناء الفني في شعر فدوى .

واذا كانت الصفات التي يوزعها الجدول التصنيفي لقصائد فدوى تعني ببساطة أنها فروق فنية ، ندارسها في البداية ، ونحاول اختبارها ، في ضوء مقياس الوحدة الفنية (والعضوية) التي نرى أنها الشكل الدلالي الأول للبناء الفني . اذا كان الأمر كذلك ، فان هذه الدراسة تزعم أن الصفات الفنية التي يقوم عليها التصنيف المعتمد ، تتحقق ، أو ينبغي أن تتحقق ، في البناء وفي النسيج ، على حد سواء ؛ ذلك أن تصورنا للقصيدة الشعرية يحتم علينا النظر في وجوه الترابط العضوي

1 - اليزابيت درو . الشعر ، كيف نفهمه ونتذوقه ؟ . تر : محمد ابراهيم الشوش ، بيروت ، مكتبة منيمنة ، 1961 ، ص 121 .

وفى ختام هذه المقدمة النظرية تبقى اشارة لابد منها ، وهي تتعلق بالأعمال التي سبقتني الى دراسة فدوى وشعرها . ورغم أنني سأذكر هذه الأعمال جميعها فــي ثبت بيبليوغرافي تفصيلي أرفقه بهذه الدراسة ، يمكنني أن أقول عنها بصفة عامـــة : انها أعمال متنوعة تتدرج بين السطحية والعمق ، وتتفاوت حجما وقيمة . والصفـــة الغالبة عليها جميعا أنها آراء عامة ، ودراسات جزئية ، بعضها يأتي اشارة عابـــرة تذكر فدوى فى سياق الحديث عن قضية أدبية ، أو ظاهرة فنية تسود شعرنا المعاصر ، وبعضها تعليق على قصيدة تنشرها الشاعرة ، أو ديوان تصدره . وقد يتحول التعليق الى متابعة نقدية تشمل عددا من دواوين الشاعرة ، لكنها تبقى نقدا انطباعيا عامـا . وفى حالات قليلة يخصص للشاعرة فصل أو مجموعة فصول فى كتاب يتناول عددا مـــن الشعراء . أما الكتب التى أفردت للحديث عن فدوى وتجربتها الشعرية عموما ، فـــلا تتجاوز ثلاثة ، وهي :

1 ـ فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر ، لشاكر النابلسي .
2 ـ شعر فدوى طوقان ، للأخوين ياغي .(1)
3 ـ التجربة الذاتية فى شعر فدوى طوقان ، لسائدة سلامة خليل .

وعلى الرغم من أن هذه الدراسات تتناول شعر فدوى من زوايا أخرى ، لا تلتقي مع الدراسة التى أقوم بها ، ولا تخدمها بصورة مباشرة ، فقد أفدت منها جميعا . غيـــر أن افادتي من بحث سائدة ـ وهو المرجع الوحيد الذى يؤرخ لحياة فدوى بشكـــل مفصل ـ فاقت كل افادة من الأعمال الأخرى . وقد استطاعت الباحثة أن تجمع فيـــه معلومات قيمة عن حياة فدوى ، استقتها من مصادرها الأصلية ، عن طريق الشاعـــرة نفسها ، حيث تمكنت ، بوصفها فلسطينية مثلها ، من اللقاء بها مرات عديدة فى مدينـــة نابلس ، فأخذت عنها كثيرا من المعلومات المتعلقة بجوانب معينة فى شخصيتهـــا وتجربتها الحياتية والفنية ، فضلا عن المذكرات الشخصية ، والمقالات التى كتبت عنها ، ولم يعد ممكنا العثور عليها . كما اتصلت بأفراد عائلتها ، وببعض أصدقائها ، فقدموا لها كل مايعرفونه عن الشاعرة . ومن هنا كانت العودة الى هذه الدراسة ، بحثا عن الاضاءات الخارجية المتعلقة بحياة فدوى وتجربتها الفنية ، ضرورة علمية . وبهذا ندين للباحثة المذكورة ، لأنها جنبتنا عناء ، ماكنا نستطيع تجاوزه ، حتى لو أردنا ، لأن الشاعرة تعيش داخل الأرض المحتلة ، وليس من الميسور الاتصال بها ، أو الاطلاع على الصحف والمجلات التى كتبت عنها ، وبعضها موجود هناك .

---

1 ـ لم يتيسر لي الاطلاع عليه .

وفى ضوء تلك المعطيات المتعلقة بواقع الدراسات السابقة ، وخاصة تلك التى تتناول شعر فدوى ، يتضح أن الدراسة التى أقوم بها غير مسبوقة فى ميدانها ، لأنها أول عمل نقدى جامعي ، فيما نعلم ، يتناول الآثار الشعرية الكاملة لفدوى ، من زاوية " البناء الفني ". ومن هنا ينبهذ أمل هذه الدراسة فى أن تحقق حظها من الدقة والموضوعية المتوخاة ، فى مثل هذا اللون من الدراسة الفنية .

واذا كانت هذه الدراسة لا تدعي - وما ينبغي لها أن تدعي - بلوغ درجة من الكمال ، فمن حقها أن تزعم أنها محاولة صادقة للمشاركة فى النهوض بالوظيفة النقدية عندنا ، وهذه غاية يسعد الباحث العربي أن يسعى مع الساعين فــــى طريقها ، ان هو لم يوفق الى تحقيقها .

. - 0 - 0 - .

الباب الأول

الشكل الغنائي

اذا صح أن غريزة التعبير عن الذات ميل فطرى ، عند الناس جميعا ، فان هذه الغريزة تتأكد ، بصورة أوضح وأعمق ، لدى الفنان الذى يتجه الى التعبير عن ذاته، فى آثار أدبية فنية ، تحقق المتعة الجمالية لمن يطلع عليها ، فتلهب خياله، وتثير وجدانه. وقد كان الغناء أبسط ألوان الفن الذى يحقق تلك المتعة . وهو يحققها بصورة أكثر تأثيرا عندما يرتبط بالشعر.

واذا صح أن القصيدة الغنائية هى أداة الشاعر فى التعبير عن ذاته، فان فدوى طوقان تأتى فى مقدمة الشعراء العرب المعاصرين الذين سلكوا هذا المسلك، فاتخذوا من هذه الأداة وسيلة للتعبير عن تجاربهم وعواطفهم . وقد حققت ذلك من خلال قصائدها الغنائية التى تحتل الحيز الأكبر فى خريطتها الشعرية، التى تعكس تجربتها النفسية والفنية ، عبر مسيرة شعرية جاوزت الأربعين عاما .

وقد يوحى هذا الرأى بأن الغنائية ، فى تصورنا ، سمت خاص ينفرد به عدد كبير من قصائد فدوى ، غير أننا نؤكد على ضرورة ابعاد هذا الفهم ، ان وجد ، ذلك أن الغنائية ، كما تؤكد الآثار الشعرية، تظل مشترك بين معظم شعرائنا المعاصرين ، كما كانت ، من قبل ، تظل مشتركا بين الأجيال الماضية، وان اختلفت، اليوم وأمس ، درجة من شاعر الى آخر تبعا لاختلاف التجارب النفسية ، وتفاوت المواقف الذاتية، واتساع الرؤية، وتنوع وسائل الأداء .

وقد درج النقاد ، قديما وحديثا ، على اعتبار القصيدة الغنائية نوعا شعريا بسيطا ، يستمد عفويته وبساطته من طفولة الحياة الانسانية وعفويتها . وأصبح مأثورا عند الجميع أن القصيدة الغنائية لا شكل لها ، أو أن شكلها بسيط. وهذا ما جعل " هربرت ريد " يعرف القصيدة الغنائية بأنها " تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا "(1) أو" هى قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو الهام غير منقطع "(2) ، غير أن هذا التعريف لا يوحى بشكل غنائى واحد ، بل يشير الى حالتين من التعبير، فهناك الموقف العاطفى المفرد أو البسيط، وهناك الحالة النفسية والالهام غير المنقطع .

أما عزالدين اسماعيل فيسوى بين الغنائية والبساطة ، ويربطهما معا بالقصر، ويرى أن الغنائية متحققة فى شكل واحد ، يحدده بقوله : " انها تصوير لموقف عاطفى مفرد ، يتحرك أو يتطور فى اتجاه واحد "(3) . ثم يضيف قائلا : " وهذا هو

---

1 ، 2 ـ عزالدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص 246

3 ـ ن.م ، ص 251

المعيار الذى نستبصر من خلاله بالقصيدة الغنائية المعاصرة" (1) . والواقع أن هذا المعيار لا يكفى للاستبصار بالقصيدة الغنائية المعاصرة ؛ لأنها لا تقوم على طبيعة بنائية واحدة ، خلافا لما يقرره الناقد الفاضل . ثم ان العناصر الثلاثة التى اعتمدها يمكن أن تتلاقى ، ويمكن أن تفترق . وحسبنا دليلا على ذلك أن واقع الآثار الشعرية ، قديمها وحديثها ، يؤكد أن القصيدة الغنائية تحتفل بشكلها المميز ، مهما بلغت درجة البساطة فيها ، وأنها تتحقق بأشكال عديدة ، تتميز عن بعضها البعض بشكل كاف . وقد أثبتت الأسس الفنية التى أقمنا عليها تصنيفنا لقصائد فدوى صحة هذا الرأى الذى نذهب اليه ، فى كثير من الاطمئنان . غير أننا نود التأكيد على أن تميز الأشكال الغنائية فى تصورنا ، متحقق بالمفهوم الذى لا يغفل وجوه التداخل والانفتاح بين الأشكال الفنية عموما .

أما " القصيدة القصيرة" التى يتحدث عنها عز الدين اسماعيل باعتبارها "الشكل الحديث" (2) للقصيدة الغنائية ، فليست فى الواقع الا أحد أشكال الغنائية كما أثبت ذلك التصنيف الذى نعتمده فى هذه الدراسة ، وهو تصنيف له ما يدعمه من الأسس النفسية والفنية ، وهى قوام كل تناول نقدى أو فنى للآثار الشعرية والفنية عموما .

والرأى عندنا أن مفهوم القصيدة القصيرة يصدق : ضبطا ودلالة ، على القصيدة الغنائية الرأسية ، عندما يقال انها قصيدة يمكن تلقيها فى توتر ذهنى واحد ، وعندما يقال ان القصيدة القصيرة تقوم على تصوير موقف عاطفى مفرد يتحرك أو يتطور فى اتجاه واحد " ، فهذا يعنى أن هذه القصيدة تتبع خطا أفقيا ، وأنها قد لا تتلقى فى توتر ذهنى واحد .

وأيا كان الأمر فاننا نستطيع التأكيد على أن أى شكل غنائى سيكون أميل الى البساطة بطبيعته ، لكنه يكون أكثر بساطة عندما يقوم على نوع من التسلسل الايقاعى ، والتتابع الأفقى . وعلى العكس من ذلك ، يكون هذا الشكل أميل الى التركيب ، عندما يقوم على لون من الدفق النفسى الذى يحقق افراغا عاطفيا فى لحظة متوترة غير ممتدة . ومع ذلك يوجد فى الحالة الأولى الشكل الغنائى المركب الى جانب البسيط ، كما يوجد فى الحالة الثانية الشكل البسيط بجوار المركب . وهذا

1- عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص 251

2- م . س . ص 242-243

يعنى ببساطة أن أى كلا م عن الشكل ينبغى ألا يؤخذ ، أو يفهم على أنه قالب جامد ، يطابق بصورة آلية . وقد أشرنا فى مقدمة هذه الدراسة الى أن هناك تداخلا بين الأشكال الفنية ، بقدر ما بينها من تمايز واستقلال ، وان كل شكل فنى يأخذ تفريعات داخلية . وقد كشف التصنيف الفنى لقصائد فدوى ، على أساس ابنيتها البنائية ، عن وجود أربعة أنماط بنائية غنائية ، تعكس تنوع الشكل الغنائى العام ، وتتحقق تبعا لنوع العاطفة أو الموقف الشعورى الذى تعبر عنه ، وتبعا لتغير الحركة الشعورية والزمنية التى تسير عليها .

وسوف نتناول هذه الأشكال الغنائية الأربعة فى الفصول الآتية بشئ من التفصيل ، بعد أن وصفنا مميزاتها الفنية ، فى المقدمة النظرية السابقة .

الفصل الأول

الغنائية الأفقية البسيطة

ان البناء الفنى للقصيدة الغنائية الأفقية البسيطة عند فدوى ، يقوم على توفر عناصر فنية ثلاثة ، هى :

1- وحدة الصوت فى القصيدة ، وهذا يعنى غنائيتها .

2- حركة الزمن فى القصيدة ، وهى تأخذ مسارا أفقيا .

3- العاطفة المفردة ، أو الموقف الشعورى الذى يتحدد فى مناخ نفسى واحد وهذا يعنى البساطة .

ويعد هذا الشكل الغنائى الأول عند فدوى فى معظم مجموعاتها الشعرية ، وهو يبرز شكلا متميزا ؛ لأنه يحتل حيزا كبيرا فى خريطة فدوى الشعرية ، كما يتضح من الجدول الآتى ، حيث تتوزع قصائد هذا النوع ، فى المجموعات الشعرية الست التى صدرت للشاعرة حتى الآن ، على الوجه الآتى :

د 1	د 2	د 3	د 4	د 5	د 6
مع المروج	ذكريات	نسيان	فى الضباب	رسالة الى طفلين فى الضفة الشرقية	لا شىء
الشاعرة والفراشة	هل كان صدفة	وقد حدثتنى ذات ليلة			
أوهام فى الزيتون	هل تذكر				
مع سنابل القمح	أنا والسر الضائع				
هروب	الأطياف السجينة				
ليل وقلب					
طمأنينة السماء					
فى درب العمر					
فى ضباب التأمل					
من الأعماق					
غب النوى					
سمو					
نار ونار					
فى مصر					
تهويمة صوفية					
من وراء الجدران					
فى سفح عيبال					
على القبر					
الروض المستباح					
الفتاة					
بعد الكارثة					
21	5	2	1	1	0

ويكشف الجدول السابق عن النتائج الآتية :

1- يبلغ عدد النماذج الغنائية الأفقية البسيطة ، عند فدوى ، ثلاثين قصيدة .

2- هناك تفاوت كبير بين عدد النماذج في الديوان الأول وفي باقي الدواوين ، اذ تتالى الصورة التوزيعية لهذه القصائد في خط تنازلي ، هكذا :

د 1 ـــ 21 نموذجا
د 2 ـــ 05 ""
د 3 ـــ 02 ""
د 4 ـــ 01 ""
د 5 ـــ 01 ""
د 6 ـــ 00

ولا شك أن هذه الظاهرة تحمل معها دلالة فنية ونفسية ، غير أننا نرجئ بيان ذلك الى موضع آخر ، عندما نتحدث عن التطور الفني عند فدوى .

ونهتي مع موضوع هذا الفصل لنقول : "ان قصائد هذا النوع تحقق استقلالها وتميزها ، لأنها تتوفر على العناصر البنائية الأساسية في القصيدة الغنائية بالمفهوم الذي طرحناه في مقدمة هذا البحث . ونزيد الأمر تفصيلا فنقول : ان قصائد هذا الشكل تحقق غنائيتها ، من خلال الحضور الذاتي الدائم لفدوى ، في شعرها ، حيث ينفرد صوتها بالقصيدة ، ويستغرق أجزاءها وفصولها ، معبرا عن أحاسيسها ومشاعرها الذاتية ، وانفعالاتها النفسية نحو ذاتها ، وازاء الكون والحياة والآخرين من حولها .

ويظل الصوت صوتها ، حين تعبر بضمير المتكلم (1) ، أو بضمير الغائب (2) ، أو بضمير المخاطب (3) . فهي في كل ذلك صاحبة القصة ، أو محور التجربة ، ومركز الصورة ، سواء أعرضت علينا المشهد وهي مندمجة فيه ، أو نقلته الينا ، على أنه صورة ماضية لها ، لكنها ماتزال تحيا في ظلها .

1 - تحكي نفسها بضمير المتكلم في القصائد الآتية :

أوهام في الزيتون - في درب العمر - في ضباب التأمل - من الأعماق - غب النوى - سمو - نار ونار - تهويمة صوفية - من وراء الجدران - في سفح عيبال - ذكريات - هل كان حدفه ؟ - هل تذكر ؟ - أنا والسر الضائع - الأطياف السجينة - نسيان - وقد حدثتني ذات ليلة - في الضباب - رسالة الى طفلين في الضفة الشرقية .

2- وتحكي نفسها بضمير الغائب في قصائد أخرى هي : الشاعرة والفراشة - مع سنابل القمح - طمأنينة السماء .

3 - وتحكي نفسها بضمير المخاطب في قصيدتين هما : هروب - و- ليل وقلب .

وتتحقق غنائية هذا الشكل من جهة أخرى ، حين تتوجه فدوى الى الطبيعة لتعبر عن أحاسيسها بها ، وتصور تآلفها الوجداني معها ، وتوقها الدائم الى الفناء فيها ، كقولها تخاطب المروج :

قد جئت، هاأنا ، فافتحي القلب الرحيب وعانقيني

قد جئت أسند هاهنا رأسي الى الصدر الحنون

وأظل أنهل من نقاء الصمت ، من نبع السكون

فهنا بحضنك أستريح ، أغيب ، أغرق في حنيني

. . . .

أواه لو أفنى هنا في السفح ، في السفح المديد

في المعشب ، في تلك الصخور الهيتر ، في الشفق البعيد

في كوكب الراعي يشع هناك ، في القمر الوحيد

أواه ، لو أفنى ، كما أشتاق ، في كل الوجود (1)

أو حين تخاطب زيتونتها :

زيتونتي ، الله كم هاجس أوحت به أشواقي الحائره

وكم خيالات وعى ظلها الـ تدري بها أغصانك الشاعره

. . . . .

نجيتي أنت وقد عزني نجي روحي ياعروس الجبل

دعي فؤادي يشتكي بثه لعل في النجوى شفاء ، لعل (2)

وتحافظ فدوى على غنائيتها في القصائد التي تخاطب فيها أحد أعضائها ، بعد أن تشخصه ، وتبعث فيه الحياة والحركة ، بحيث يمكنها مناجاته والبوح له بمعاناتها الداخلية ، وبأشواقها الدفينة ، وآمالها المحبطة . تقول في قصيدة " ليل وقلب " (3) :

هو الليل ياقلب فانشر شراعك ، واعبر خضم الظلام العميق

وجدف بأوهامك الراعشات في زورق ما به من رفيق

وقد تناجي فدوى ذاتها ، فتخاطب نفسها ، وكأنها شخص غريب ، تقول :

---

1 - فدوى طوقان : " مع المروج " . وحدي مع الأيام . ط3 ، بيروت ، دار الآداب ، 1965 ، ص 8، 9 ، 10

وتقول فدوى في مذكرتها (صفحات من رحلة صعبة) : " كم كنت أشتهي النوم تحت السماء ، لاسقف من فوقي ، ولا جدران حولي ، ولا أقارب بجانبي ".

انظر : مجلة الدوحة ، قطر ، وزارة الاعلام ، السنة 4 ، العدد 46 ، أكتوبر 1979 ، ص 31

2 - فدوى طوقان : " أوهام في الزيتون " . وحدي مع الأيام . ص 25

3 - م ن ، ص 43

كرهت حقائق دنيا الورى ... وهمت بأوهام دنيا الخيال
فما يتصباك الا الرؤى ... وسحر الطيوف وسحر الظلال
متى يا ابنة الوهم تستيقظين ... متى ينجلي عنك هذا الخيال
أفيقي ، كفاك ، لقد طال مسراك ، تمشين وراء سراب الرمال (1)

وعندما تصر فدوى على الاحتفاظ بصوتها وحضورها الذاتي في القصيدة لاتعوزها الوسيلة ، فهي تناجي الليل والقمر والمروج والسفوح والوديان ، وتناجي ذاتها وأعضاءها . وفي كل ذلك يفيض الشعر عندها غناء عذبا ، وعواطف متدفقة ، ينتظمها خيط قصصي في معظم الأحيان .

ان الظاهرة البارزة في شعر فدوى ، هي نزوعها الدائم الى أن تضفي على قصيدتها مسحة قصصية ، وبذلك يتحقق لها لون من الارتباط الفني بين الغنائية والقصة ، في شعرها . فهي تعمد ، في عرض تجربتها وصورها العاطفية والنفسية ، الى القصص الذي يتخذ أداة تعبيرية ، وعنصرا بنائيا ، يشكل أحد أبعاد القصيدة ولا ينهض غرضا فنيا مستقلا بذاته ، ومع ذلك ، يتيح للشاعرة امكانية واسعة للتعبير عن مشاعرها وتجاربها ، بنغمة غنائية شجية ، تسودها رنة أسى وقلق وحيرة ، في معظم الحالات . فتسير قصائد هذا النوع على هذا النهج الذي يمزج القصص بالغناء ، دون أن تفقد القصيدة الغنائية صفتها الفنية الأولى ، أعني وحدة الصوت المجسدة لعواطف ذاتية مفردة .

ويعود هذا الى أن فدوى ، حين تعمد الى القصص ، انما تحكي قصتها هي بصوتها هي . ومن ثم ينهض الحضور الذاتي المنفرد بهذه القصائد دليلا قويا على غنائيتها ، حين تتحدث ، وحين تحكي ، وحين تخاطب ، فهي تتحدث بصوتها وتحكي ذاتها ، وتخاطب نفسها وأعضاءها وأشياءها . بل ان قصيدتها تظل غنائية ، على هذا الأساس ، حتى عندما تتوجه الى الآخر ، لأنها هنا أيضا ، تحكي قصتها معه ، ويظل هو غائبا عن القصيدة ، بل في جميع القصائد التي تتحدث فيها اليه ، وهذا ما تؤكده قصائد مثل : "من الأعماق" (2) و"غب النوى" (3) و"الصدى الباكي" (4) و"انطلاق" (5) و"ذكريات" (6) و"هل تذكر؟" (7) و"هل كان صدفة؟" (8) .

---

1 - فدوى طوقان : "هروب" . وحدي مع الأيام . ص 35
2-3-4-5- م.ن . ص 68 ، 73 ، 83 ، 116
6- فدوى طوقان : وجدتها . ط4 . بيروت ، دار الآداب ، 1966 ، ص 41
7-8- م.ن . ص 55 ، 66

و"نسيان"(1) و"قد يشتتني ذات ليلة"(2)، و"في الصباح"(3). وتحتفظ قصيدتها "رسالة الى طفلين في الضفة الشرقية"(4) بروحها الغنائية، لأنها تأخذ صورة رسالة+ عاطفية، تناجي فيها الطفلين (كرم وعمر)، بشكل يفيض شوقا وتطلعا للقاء الأهل الذين تفرقوا، وحال النهر المحروس ببنادق الأعداء دون اجتماعهم.

واذا كانت حركة القصيدة تتحدد من خلال الزمن الذي تتحرك فيه، فان كل واحدة من قصائد هذا النوع تتحرك في خط أفقي، بمعنى أنها تسير في اتجاه واحد مع الزمن الخارجي، محققة مبدأ التسلسل المنتظم، الذي يقوم على التتابع في الزمان والتوالي في الأحداث.

والواقع أن أفقية هذه النماذج مرتبطة بالخيط القصصي، الذي تعتمده فدوى رابطا فنيا في بناء قصيدتها. فهي تبدأ حكايتها من أولها، وتستمر في عرض أحداثها وتفاصيلها الجزئية، بترتيبها الطبيعي، وتتابعها المطرد، حتى تصل الى خاتمتها. وهذه سمة واضحة في القصائد التي يقوى فيها الخيط القصصي، مثل "مع سنابل القمح(5) و"طمأنينة السماء"(6)، و"في درب العمر"(7)، و"في ضباب التأمل"(8)، و"من الأعماق"(9)، و"الأطياف السجينة"(10). وتظل هذه الحركة الأفقية متحققة حتى عندما يكون للقصيدة افتتاح استرجاعي، كما في قصيدة "في الصباح".

وترتبط أفقية هذه النماذج، من ناحية ثانية، بهندسة القصيدة، التي تقوم على البناء المقطعي البسيط غالبا، وهو بناء يعني أن القصيدة مقسمة الى مقاطع (STROPHES)، كأكثر شعر المدرسة الرومانسية. وفي قصائد هذا النوع تتوالى المقاطع، في حركة تذكرنا بتوالي الأحداث والصور. وغني عن البيان أن هذا الشكل المقطعي رومانسي في الأساس، وهو يتناسب تماما مع الغنائية الشعرية التي تعد صفة جوهرية في الشعر الرومانسي عموما. ومعلوم أن هذا الشكل قد

1، 2 ـ فدوى طوقان : أعطنا حبا، ط2، بيروت، دار الآداب، 1965، ص26، و113.

3 ـ فدوى طوقان : أمام الباب المغلق، بيروت، دار الآداب، 1967، ص104.

4 ـ فدوى طوقان : الليل والفرسان، بيروت، دار الآداب، 1969، ص22.

+ ـ ويلاحظ أن الشاعرة تعمد مرات كثيرة الى اطار الرسالة لتعبر من خلاله عن تجربتها وعواطفها.

5، 6، 7، 8 ـ فدوى طوقان : وحدي مع الأيام ص30، 56، 61، 63.

9 ـ م.ن. ص68.

10 ـ فدوى طوقان : وجدتها. ص108.

شاع في شعرنا الحديث ، على يد الرومانسيين العرب ، في فترة مابين الحربيــــن ، وقد سبقت الاشارة الى أن فدوى تأثرت بهذا الاتجاه ، وان كانت بذوره عند ها تعود الى اعجابها الشديد بالموشحات الأندلسية ، التي كانت تجد متعة كبيرة فـــي حفظها وانشادها ، أيام طفولتها الفنية (1) . وقد انعكس هذا الاتجاه في بنـاء عدد من القصائد الغنائية التي تتوزعها الأشكال الغنائية الأربعة . وبالنسبــة لهذا الشكل الأول (الغنائية الأفقية البسيطة) فقد عمدت الشاعرة الى بنـــاء قصيدتين ، بصورة تقترب من الموشح ، وان كانت لا تلتزم بكل فنياته ، بل تكتفـــي بتوظيف امكانات الموشح فيما يتعلق بتوزيع الأشطار والقوافي ، وذلك فـــــي قصيدتيها " نارونار " (2) و" في سفح عيبال " (3) . وهما تتوفران ، فضلا عن قرابتهما من الموشح ، على خصائص البناء المقطعي .

ولا شك أن البناء المقطعي يناسب التنويع على فكرة واحدة ، أو شعور معين وهذه خاصية غنائية في الشعر الذي يتميز بالانثيال العاطفي والتدفق الشعوري . وهذا يشكل في حد ذاته ملمحا فنيا بارزا في القصائد الغنائية عند فدوى .

ومهما يكن فان مقطعية القصيدة ترتبط بغنائيتها ، وأفقيتها ، وان كان ذلك لا يعد ارتباطا لزوما في كل قصيدة غنائية . وربما كان للبحور الشعرية المعتمدة فـــي البناء الصوتي لقصائد هذا الشكل دورها في تقوية أفقيتها ، خاصة وأن هـــذه البحور تقوم ، غالبا ، على وحدات متجانسة ، فيها امتداد وتتابع مطرد ، وجريان لا يتعوق (4) .

وقد ترتبط أفقية القصيدة الغنائية ، هنا ، بالحركة الايقاعية ، والموسيقى الشعرية ، التي تأخذ تشكيلا أفقيا قائما على التتابع الصوتي المتحقق من خـــلال عمودية القصيدة . ويكشف الجدول التصنيفي عن ظاهرة عروضية تؤكد ذلك ، وهــي تتمثل في اتجاه فدوى الى التشكيل العمودي ، في ثلاثة وعشرين قصيدة ، مـــن بين ثلاثين قصيدة مصنفة تحت هذا الشكل الغنائي الأفقي البسيط .

. . . .

---

1 - انظر : سائدة سلامة خليل . الذاتية في شعر فدوى طوقان ، ص ص 34 - 35 .
2 - انظر : ديوان " وحدي مع الأيام " . ص 106 .
3 - م . ن . ص 136 .
4 - وخاصة المتقارب والسريع والكامل ، وهي بحور وظفتها الشاعرة بشكل لافت .

واذا كانت القصيدة الغنائية عند فدوى ، تلتقي من خلال نماذج هذا النوع، مع القصيدة الغنائية في صورتها القديمة، فانها تتميز عنها من حيث منهجها البنائي الذي يقوم على خيط تطوري ، يحقق النمو العضوي للقصيدة، من خلال انفتاح أبياتها ، بعضها على البعض الآخر، ومن خلال الترابط الشعوري والفكري لمقاطعها ، بدرجة يمكن معها القول : ان معظم القصائد الغنائية عند فدوى تحقق وحدتها الفنية ، بالمفهوم النقدي الحديث. ومن هنا ، ينهض شعر فدوى الغنائي ، ليؤكد أن القصيدة الغنائية ، بأشكالها الحديثة على الأقل ، لا تثير مشكلة الوحدة الفنية فيها ، لأنها تقوم عليها بطبيعتها . فهي تصور عاطفة مفردة ، أوشعورا واحدا ينساب في سياق شعري واحد . وهذه الوحدة العاطفية أو الشعورية التي تقوم عليها القصيدة الغنائية هي التي تحقق وحدتها العضوية .

والواقع أن شعر فدوى ، مثل معظم قصائد الشعر الحديث الذي يكتبه جيل الرواد خاصة، يقوم على وحدة الغرض الفني ، أو وحدة الموضوع . وهذه الظاهرة هي التي جعلت القصيدة المعاصرة أوفر حظا في تحقيق وحدتها العضوية . وعلى ذلك، نجد فدوى، حتى عندما تلجأ الى التنويع على فكرة واحدة، لا تخالف هذا النهج التطوري في بناء قصيدتها . وهو متحقق لاعتماده على خيط قصصي ممتد في اتجاه واحد ، لأن المقاطع الشعرية، في هذه الحالة، ليست تنويعا شكليا فقط ، بل هي تنويع يحمل عنصرا معنويا جديدا ، في كل مرة . وهذا العنصر الجديد يجد مكانه المناسب في المناخ النفسي الواحد للقصيدة .

أما القصيدة الغنائية القديمة ، فانها ، على الرغم من غنائيتها المتحققة ، تقوم على منهج تراكمي ، يجعل القصيدة ، في حالات كثيرة، مجموعة من وحدات مستقلة ينضاف بعضها الى بعض، دون رابط فني أو نفسي يوحدها . وربما كان لتعدد الأغراض فيها دور أساسي في تحديد طبيعتها البنائية . غير أن القصيدة الغنائية المعاصرة ، وعند فدوى بالذات ، لا تقوم على ذلك التراكم الشكلي والمعنوي، رغم أنها تقوم على التتابع في الزمان ، والتوالي في الأحداث ، مثل الأولى تماما ، الا أن أبياتها منفتح بعضها على بعض، بشكل يحقق لها نموا داخليا ، وترابطا عضويا ، يجعل منها وحدة فنية وشعورية في آن واحد .

ويتحقق العنصر البنائي الثالث ، وهو البساطة الفنية، في قصائد هذا النوع ، بسبب طبيعتها الغنائية، ونحن نعلم أن أي شكل غنائي سيكون بطبيعته أميل الى البساطة ، وذلك، لأن القصيدة هنا ، تصور عاطفة مفردة ، أو تعبر عن موقف شعوري لا تعقيد فيه. وقد قلنا ان القصيدة الغنائية تكون أكثر بساطة عندما تسير في حركة أفقية ، تكاد تتحقق بالمعنى الحرفي لهذا المفهوم. ومن المهم أن نشير الى أن الأفقية هنا ترتبط بالبساطة ، في معظم القصائد التي اتخذت من الصورة العروضية، في شكلها العمودي أو المقطعي ، اطارا بنائيا صوتيا . وعلى العكس من ذلك ، ارتبطت الأفقية بالتركيب ، عندما اتخذت فدوى من التفعيلة أساسا في البناء الصوتي لقصيدتها.

ويترتب على البساطة الفنية في القصيدة الغنائية وضوحها واشراقها العاطفي والفني . وهذه غاية فنية يحققها التجاوب العاطفي بين الشاعرة ولغتها . ومن هنا يعظم دور العاطفة في اضاءة النص ، وكشف أعماقه وأبعاده ، وقد قيل بحق : " ان عاطفة الشاعر هي المفتاح الصحيح لفهم ألفاظه فهما كاملا "(1) .

وتكشف القصائد الغنائية عند فدوى ، وفي نماذج هذا النوع بالذات ، عن تجاوب عاطفي قوي بين الشاعرة وأدواتها التعبيرية ، مما يشجع على القول بان الوحدة الفنية تتحقق في القصيدة الغنائية بتحقق الارتباط الفني والنفسي والدلالي بين العناصر المكونة لها ، على المستويين البنائي والنسيجي ، وبينهما معا .

واذا كان الوضوح في لغة القصيدة يحقق الوضوح في دلالتها ، فان هذا الوضوح يعود في النهاية الى وضوح العاطفة ، واشراق النفس ، ووحدة الشعور، وبساطة الموقف. ونحن بهذا الفهم نؤكد الرؤية النقدية التي قلنا اننا نتعامل في ضوئها ، مع النماذج الشعرية ، أيا كان نوعها ، وأعني بالرؤية النقدية هنا (وحدة الشكل والمضمون في الأثر الفني) . وهي وحدة تتضح في النماذج الغنائية أكثر من غيرها ، لأن " اللفظ والمعنى لا يمكن الفصل بينهما في الشعر الغنائي . أو بعبارة أخرى ينبغي أن تكون اللغة كائنا حيا في ضمير الشاعر ، اذا أراد أن يكون شعره قطعة حية من قلبه ونفسه" (2) .

---

1 - انظر : محمد النويهي . الشعر الجاهلي ، ص 41 .

2 - انظر : عبد العزيز الأهواني . ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، 1962 ، ص6 .

وبهذا لانعدو الحقيقة اذا قلنا ان الاشراق الجمالي المتولد عن الوضوح العاطفي خاصية تميز القصائد الغنائية ، التي ينتظمها هذا الشكل الغنائي الأول الذي تتحقق بساطته نتيجة لتحدد العواطف والمشاعر ، ووضوح التعبيـــر ، وسهولة البناء .

واذا كانت العناصر البنائية الأساسية التي تحدد الطبيعة البنائيـــة لقصائد هذا النوع قد اتضحت ، من خلال الوصف العام الذي عرضته الفقـــرات السابقة ، فان التحليل الجزئي لبعض النماذج سيكشف عن الطبيعة البنائية لهـــذا النوع الشعري الغنائي بصورة أوضح وأدق . وهذا ما نحاوله الآن . ونبدأ بقصيدة " مع المروج "(1) ، وهي القصيدة الأولى في الديوان الأول . وهذا نصها الكامل :

هذي فتاتك يا مروج ، فهل عرفت صدى خطاها
عادت اليك مع الربيع الحلو يا مثوى صباها
عادت اليك ولا رفيق على الدروب سوى رؤاها
كالأمس ، كالغد ، ثورة الأشواق ، شبوبا هواها

0

هي يا مروج السفح مثلك ، انها بنت الجبال
" جرزيم " روّى قلبها وسقاه من خمر الخيال
درجت على السفح الخضير ، على المنابع والظلال
روحا تفتح للطبيعة ، للطلاقة ، للجمال !

0

روحا شغفها رقته لطافة الجو النضير
وصفاتي السفح الغني ، وخضرة الوادي الشجير
روحا رهيف الحس ، متقد العواطف والشعور
يهوى الجمال ، يحب ، لا يروى ، من الفيض الكبير !

0

قد جئت ، ها أنا ، فافتحي القلب الرحيب وعانقيني
قد جئت أسند ههنا رأسي الى الصدر الحنون

1- فدوى طوقان : وحدي مع الأيام ، ص 7-10 .

وأظل أنهل من نقاء الصمت ، من نبع السكون
فهنا بحضنك أستريح ، أغيب ، أذوب في حنيني .

o

وهنا ، هنا في جوك المسحور ، جو الشاعريه
كم رحت أستوحي الصفاء رؤى خيالاتي النقيه
فتضمني في نشوة الالهام أجنحة خفيه
تسمو بروحي فوق دنيا الناس ، فوق الآدميه

o

كم رحت أرقب في انجذابي طلعة القمر الوضيئه
متوحدا ، تلقي الغيوم عليه شفافها السجوف
أحلامه الفضية انتشرت على الأفق الشفيف
بيضا ، كأحلامي ، نقيات ، مجنحة الطيوف

o

كم رف قلبي يا مروج لكوكب الراعي الشفوق
منذ النجوم الى الطلوع وراح في الأفق السحيق
يحنو ، كما تحنين أنت معي الى الصمت العميق
وتذوب ، مثلي مثلكن ، متحدين بالكون الطليق

o

أواه ، لو أفنى هنا في السفح ، في السفح المديد
في العشب ، في تلك الصخور البيض ، في الشفق البعيد
في كوكب الراعي يشع هناك في القمر الوحيد
أواه ، لو أفنى ، كما أشتاق ، في كل الوجود

o

وقبل أن نرافق الشاعرة " مع مروجها " نشير الى أن القصيدة تتألف من ثمانية مقاطع ، تتحد في الوزن ، وتختلف في القافية التي تتغير من مقطع لآخر ، ويتألف كل مقطع من أربعة أبيات ، تتوزعها الوحدات المشكلة لبحر الكامل في صورته المجزوءة . ويسري في القصيدة خيط قصصي يتكون من حركتين طويلتين : تستغرق أولاهما المقاطع الثلاثة الأولى ، وتنفرد الأخرى بالمقاطع الباقية .

ففى الحركة الأولى ، يصور المقطع الأول عودة الشاعرة الى المروج التى شهدت صباها ، وألفت خطوها ، لكنها تبدو الآن متجاهلة لها ، وكأنها تنكر مقدمها ، ومع ذلك ، تلح فدوى على التوجه الخالدى الى الطبيعة التى يتحقق حضورها فى هذا المقطع ، أكثر من حضور الشاعرة نفسها . وعلى الرغم من أن العودة المحكية هنا تتم فى فصل الربيع ، وهو فصل الخصب والتفتح والتجدد ، يبدو أن العلاقة العاطفية بين الشاعرة والمروج لم تتجدد بعد .

ولهذا ، نلاحظ لونا من الانحراف فى الأسلوب ، حيث تعبر الشاعرة عن نفسها بضمير الغائب ، وقبل ذلك بدأت القصيدة باسم اشارة مقرون بحرف تنبيه ، وهذا فى حد ذاته يوحى بأن العائدة غريبة ، أو لم تعرف بعد . وقد تكون الشاعرة ، وهى نفسها لم تألف ذاتها ، تتصور منذ البدء أن الطبيعة تتعمد تجاهلها ، فراحت تقدم نفسها بالاشارة الدالة على القرب والحضور ، وتربطها بالتنبيه المباشر . ومع ذلك يظل الشعور بالوحدة والغربة مسيطرا على هذا المقطع .

ويأتى المقطعان الثانى والثالث امتدادا لسابقهما ، فيصوران الشاعرة ، ويكشفان عن صفاتها النفسية وهويتها المميزة . ويتم التعبير عن ذلك باستخدام ضمير الغائب أيضا .

وعندما تبدأ الحركة الثانية فى المقطع الرابع ، يظهر التعبير المباشر فجأة ، وتحضر فدوى بصوتها المباشر ، فتناجى المروج ، وتستعطفها لتفتح قلبها الرحيب وتعانقها ، وتحتضن رأسها المسند الى صدرها الحنون ، كما تفعل الأم مع وليدها ، وكما كانت فدوى نفسها - من قبل - تجد فى حضن الطبيعة راحتها ونشوتها ، فتغرق فى حنينها الى التوحد بالطبيعة والفناء فيها .

وتسترجع الشاعرة فى المقاطع الثلاثة التالية ذكريات لها ، مع تلك المروج التى طالما احتضنتها ، فى لحظات شاعرية عذبة . ويأتى المقطع الأخير خاتمة مستمرة تؤكد شوق الشاعرة الدائم الى الفناء فى الوجود .

ان الطبيعة البنائية لهذه القصيدة تتحدد من خلال تحقق غنائيتها وأفقيتها وبساطتها ، وهى سمات بارزة فيها ، تتكشف للقارئ منذ الوهلة الأولى .

فغنائيتها تستند الى الحضور الذاتى المتجسد فى وحدة الصوت المفرد الذى يستغرقها من بدايتها الى نهايتها ، على الرغم من لجوء الشاعرة ، فى

الجزء الأول منها ، الى التعبير عن ذاتها بضمير الغائب، لكن هذا الغياب ، رغم دلالته النفسية اللافتة ، لا يغير من وحدة الشعور والذاتية المتجلية في احساس الشاعرة بالوحدة ، في هذه المروج التي تصاحبها ولا تتوحد معها ، وان كانت صور الماضي المسترجعة تحكي الفها وتعاطفها الوجداني السابق ، الذي يتجسد في ارتباطها مع هذه المروج بذكريات حبيبة الى نفسها . وعلى الرغم من أنها تبدأ بشعور القادم الى مكان أليف ، لأن لها فيه ذكريات ، ولأنه " مثوى صباها " ، الا أنها تبدو مترددة ، ولا تشعر بالالفة ، لأن الطبيعة لم تألفها بعد ، أو هكذا يبدو لها . ومن ثم تحس بالغربة والوحدة في هذه المروج ، التي أنكرتها لطول غيبتها . ومن الناحية الأسلوبية ، يبقى ضمير الغائب المستخدم في التعبير عن الذات الحاضرة التفاتا غير عادي ، يحمل أكثر من دلالة ، فقولها ، وهي تخاطب المروج (هذي فتاتك . . . . عادت اليك . . . . عادت اليك . . .) يوحي بخيباتها ولا يفسره .

واذا كان الشعور بالوحدة من العناصر البسيطة المميزة للرومانسية الشعرية ، فانه احساس مشترك بين معظم أتباعها ، وفدوى ، في معظم شعرها الغنائي ، رومانسية الاحساس والمشاعر والأسلوب .

وتؤكد صورة هذا الاحساس الرومانسي ، كما تتحقق في النماذج الشعرية الكثيرة أنه يظهر نتيجة لاهتزاز يصيب علاقة الشاعر بالمجتمع الذي ينتمي اليه أو يعيش في كنفه . أي أن هذا الاحساس يتولد في نفس الشاعر الرومانسي ازاء مجتمعه ، ونتيجة لذلك يفر الى الطبيعة ، بحثا عن الراحة والطمأنينة ، وسعيا الى تحقيق التوازن النفسي من جديد . ولا شك أن هذا التوجه الى الطبيعة يجد اشباعه في الشعور بالالفة في أحضانها . وهذا بدوره يعد شعورا رومانسيا مشتركا أيضا .

غير أن فدوى هنا ، تصور لنا احساسا بالغربة في أحضان الطبيعة ، فما دلالة هذا الشعور الغريب؟ . وهذا سؤال عن الدلالة النفسية التي تعد وحدها ، مفتاحا جيدا لفهم حقيقة هذا الشعور المتحقق في صورة لفظية .

والواقع أن الدلالة النفسية التي نحاول تعيينها ، انما تلتمس داخل التجربة الحياتية للشاعرة ، وهي تسعفنا هنا ، عندما تقول لنا ان الشعور بالغربة قد رافقها منذ ولادتها ، لأنه لم يكن مرغوبا في مجيئها الى الدنيا ، فكان جميع من حولها ، يتجاهلون وجودها ، ويستثقلون حضورها بينهم . وزادها مرض الملاريا تعويضا

ونبولا ، فأصبحوا ينادونها "ياصفراء" (1) . وتفعل الكلمة فعلها في أعماقها ، فيتولد في نفسها مركب انكار الذات ، الذي لم يلبث أن تحول الى دافع نفسي يوجهها لتحقيق تلك الذات . وكان الشعر وسيلة فدوى الى هذه الغاية النفسية في الأساس . تقول في مذكرتها :

" كنت في نظرهم النغمة النشاز في البيت ، والنعجة التي خرجت على راعي القطيع . ومن هذا المنطلق ، ومنذ البداية ، ظلوا يتعاملون معي ، ولكي يخنقوا تطلعاتي الى تحقيق الذات ، كانوا يعملون بمختلف الطرق على زرع بذور عدم الثقة بنفسي والشك بامكاناتي . ويكمن خطر هذا الأسلوب في أن الانسان بطبيعته يرى نفسه بالعين التي يراه بها الآخرون ، وفكرة الآخرين عنه هي التي تنغرس فيه ، لاسيما حين يكون صغيرا أومراهقا في دور التكوين "(2) .

وفي ضوء هذه الصورة النفسية التي ترسمها الشاعرة لنفسها ، بأسلوب اعترافي واضح ، يمكن فهم هذا الشعور الذي يسيطر على هذه القصيدة ، وهو شعور يرافق فدوى في قصائد أخرى مثل " الشاعرة والفراشة " (3) و "مع سنابل القمح " (4) ، و " طمأنينة السماء " (5) . ويؤكد هذا الشعور أن الشاعرة ماتزال أسيرة ذلك الاحساس الداخلي ، فتبدو ، وهي تعبر بضمير الغائب ، وكأنها قد امتصت شعور من حولها ، فأصبحت هي أيضا تنبذ هذه الفتاة التي هي فدوى ، أو تبعدها عنها . ولذلك لم تقل " أنا فتاتك يا مروج " ، واكتفت بضمير الغائب واسم الاشارة الذي دل عليها وكأنها شخص غريب . وهذا يعني ببساطة أن الشاعرة ذاتها لم تألف نفسها بعد . وهكذا ينبع مع الحضور في الغياب ، لتجسيد الوحدة الشعورية التي تقوم على مزج الحاضر بالذكريات ، وان بدا أن القصيدة تتحرك في زمنين منفصلين .

وعلى الرغم من اتجاه فدوى الى مزج الحاضر بالذكريات ، فان الأفقية التي تحكم هذه القصيدة لا تتحقق عن طريق رعاية الزمن الخارجي ، لأن القصيدة في الواقع ، تتحرك في حاضر ممتد ، وذكريات ممتدة ، دون أن يأخذا مسارا واحدا ،

1- سائدة سلامة خليل : الذاتية في شعر فدوى طوقان ، ص 32 . وهي تورد قول الشاعرة " كنت قليلة الجمال ، ضعيفة الجسد ، وكانوا ينادونني بالصفراء " .

2 - فدوى طوقان : "صفحات من رحلة صعبة" ، مجلة الدوحة ، الدوحة ، وزارة الاعلام بدولة قطر ، السنة الرابعة ، العدد 46 ، أكتوبر 1979 ، ص 31 .

3 ، 4 ، 5 - فدوى طوقان : وحدي مع الأيام ، ص 17 ، 30 ، 56 .

يجعل الحاضر امتدادا للماضي ، كما هو الحال في النسق الطبيعي للزمن ، حيث المنطقي أن تبدأ الحركة من نقطة ماضية لتصل الى لحظة حاضرة أو مستقبلة ، لكن منطق القصيدة يعكس الوضع ، فتنطلق من لحظة حاضرة ، لتعود الى ماقبلها في حركة استرجاعية لذكرياتها القديمة ، ثم تنتهي الى تجاوز اللحظة الحاضرة ، حين تتطلع الى الفناء في الوجود . وبهذا تمزج الحاضر بالماضي والآتي ، دون ترتيب منطقي .

والواقع أننا اذا تعمقنا حركة القصيدة وجدناها تتحرك في لحظات ثلاث ، تأتي متدرجة ، لكنها تتوالى في الحاضر وحده ، وينبغي ألا تخدعنا صورة الماضي هنا ، حين توحي بالتناهي والانقطاع ، لأن الذكريات لا تحضر في القصيدة بوصفها ماضيا فقط ، بل لأن الشاعرة تريدها شاهدا حاضرا ، يدعم موقفها في الاصرار على أن تعود علاقتها مع المروج الى حالتها السابقة ، فكأنها تنشد نوعا من الاستمرار .

وتبدو تلك اللحظات الثلاث حاضرة ، عندما تعود الغائبة الى المروج في المقطع الأول ، وعندما تؤكد هذه العودة بحضورها الذاتي الذي يتحقق باستعمالها ضمير المتكلم ، في المقطع الرابع ، وأخيرا عندما تقف متأملة جمال الطبيعة ، ومتطلعة الى الفناء في الوجود . ويظل الماضي ، بذكرياته ، صورا تستحضرها الشاعرة في محاولة لتجديد العلاقة مع الطبيعة التي يبدو أنها لم تتجاوب مع هذه العودة ، أو هكذا يخيل للشاعرة ، بوحي من احساسها الداخلي . ومع ذلك تبدو في متفائلة ، لأن عودتها جاءت في الربيع ، وهو فصل التجدد والخصب والحياة .

ومهما يكن ، فان الأفقية المتحققة على هذه الصورة لا تتناقض ، في رأينا ، مع التصور الفني لمفهوم الأفقية ، وذلك لأن قانون التتابع ، في جوهره ، يسمح بالقطع أو بالقفز أو الاعادة أو الاستباق (1) .

واذا كان المقطع الأول يقوم على نوع من التدرج في تصوير العودة الى الطبيعة ، فان القصيدة كلها تقوم على التدرج الذي يتجسد في التيقظ الصوفي ، واستعادة الثقة بالذات ، التي تأخذ صورتها الواضحة ، عندما يعود للشاعرة صوتها الواعي الممتد في الحاضر .

---

1 ـ سلمى الخضراء الجيوسي ، " فن السينما وعلاقته بالأدب والفنون الأخرى " ، محاضرة ألقتها على طلاب معهد الآداب ، في جامعة قسنطينة ، عام 1975 ، مطبوعة على الورق السحبوي .

ومن جهة أخرى، فان البناء المقطعي هنا، وفي معظم القصائد الغنائية، طريقة نغمية تناسب تماما أفقية الحركة في القصيدة، لأن المقاطع مرتبطة ببعضها، ولأن الشاعرة، بانتقالها من مقطع الى آخر، وبتغييرها للقافية في كل انتقالة، توحي بانتقال معنوي، وكل ذلك يحقق لونا من التدرج والتسلسل والاتصال، وهي سمات أفقية، كما نفهمها في هذا السياق .

أما البساطة الفنية في بناء هذه القصيدة، فتستند الى بساطتها الشعورية، مجسدة في وحدة الصوت ووحدة الشعور اللذين يتجليان فيها ويستغرقانها . وتحتفظ العاطفة ببساطتها، حتى في المطلع الذي أحسسنا فيه بنوع من التوتر، في العلاقة بين الشاعرة ونفسها، ثم بينها وبين الطبيعة، حيث أوحت بضياعها، دون أن نتعمق أسبابه، وهذا يعود في رأينا الى أن سبب الضياع بسيط هو الآخر، ولو كان في العاطفة قدر من التعقيد، لأعطتنا الشاعرة شيئا يفسر هذه الضيعة التي سبقت عودتها الى الطبيعة من جديد . ويظل الشعور خاليا من التعقيد، على الرغم من أنها تهتدي بشعور القادم الغريب، اذ سرعان ما يتضح أنها عائد أليف، له ذكريات حميمة في هذا الموضع . فبعد التردد والغربة في المقطع الأول وما يليه، يبدأ الالف القديم يتضح في المقطع الرابع، حين تفاجئنا الشاعرة بحضورها الذاتي مستخدمة ضمير المتكلم في مناجاة المروج .

والواقع أنها مهدت لهذا الحضور المفاجئ الذي أشاع لونا من الحركة في القصيدة بحركة الفعل المضارع الذي يظهر لأول مرة في البيت الأخير من المقطع الثالث، فنرى العائدة روحا :

يهوى الجمال، يحب، لا يروى، من الفيض الكبير

وتزداد صورة هذا الالف وضوحا عندما تندمج الشاعرة مع المروج، فتسبحان معا في الكون الواسع، وتشترك صور النجوم والقمر في تحقيق هذا الاندماج . ولا تكتفي الشاعرة بهذا الاتصال المتحقق بالمصاحبة، فتتمنى أن يكون توحدا كليا، وتهتف :

أواه، لو أفنى هنا في السفح، في السفح المديد

أواه، لو أفنى، كما أشتاق، في كل الوجود

وبهذا الشعور تبلغ العاطفة غاية تدفقها واشراقها، فيتحقق الوضوح الفني المطلوب في مثل هذا النوع من القصائد الغنائية . وقد كان لاندماج الشاعرة مع عاطفتها ولغتها وظيفته البنائية هنا . فبداية القصيدة تعطي صورة لهذا الاندماج بين

الاحساس الداخلي للشاعرة وبين لغتها التي عبرت بصدق عن حقيقة شعورها الباطن ، و يقوى ذلك الاندماج ، فتتقدم القصيدة نحو مزيد من القوة والصدق في التعبير عن العاطفة .

وهناك صورة لافتة في القصيدة ،تعمد الشاعرة الى التشخيص في بنائها ، عندما تجعل الطبيعة ، في المقطع الرابع ،أماعطوفا ذات قلب رحيب وصدر حنون ، وتصور نفسها طفلة تود الغرق في أحضان هذه الأم التي خلقتها فدوى خلقا ،عندما افتقدت حنان الأهل والأحباب . ويبدو أن هذه الصورة تحمل دلالة نفسية عميقة لدى الشاعرة ، لأنها ستتردد كثيرا في شعرها ، وان جاءت في تركيبات متغيرة في كل مرة . وعلى أية حال ، فان الصورة نفسها تحتفظ بالبساطة الفنية ، لأنها تقوم ، غالبا ، على الوصف المباشر ، والتشخيص البسيط .

وأخيرا تستند بساطة هذه القصيدة الى الوحدة الموسيقية المشكلة لها وهي صورة الكامل المجزوء . وغني عن البيان أن مجزوءات البحور تناسب شعر العواطف تماما ، وتضفي عليها مسحة من العفوية والبساطة المحببتين .

وتنهض القصيدة ، في النهاية ، من خلال ذلك التشابك والترابط الفني الذي يحكم عناصرها البنائية والنسيجية ، لتصلي نموذجا حيا يؤكد تصورنا للوحدة الفنية التي تتحقق في البناء والنسيج ، في آن واحد .

واذا كانت الوحدة هنا ، وفي جميع قصائد هذا النوع ، تتجلى في الحضور الذاتي الذي تحافظ عليه الشاعرة في معظم قصائدها ، فان الحركة الأفقية ، بمعناها الحرفي ، تتجلى بوضوح في القصائد الآتية : " الشاعرة والفراشة " و" مع سنابل القمح " و"طمأنينة السطح " . وكلها تحكي ، بضمير الغائب ، قصة فدوى ، وتنقل تجربتها الذاتية ، في حركة أفقية ممتدة في اتجاه واحد ، يرتب الأحداث بحسب وقوعها ، ويعرضها في تسلسل تام . ويحتفظ هذا المسار الخيطي بحركته ، حتى عندما يخالط العاطفة والاحساس شيء من الاهتزاز والتشوش .

ففي قصيدة " الشاعرة والفراشة " (1) تصور فدوى موقفا نفسيا مفردا ، وان بدت عناصره متعددة ، وهي : الشاعرة والطبيعة والزمن والفراشة والموت والله . فهي تعرض قصتها في خيط قصصي ، تتخذه وسيلة تعبيرية ، لتحكي نفسها ، بضمير الغائب ، دون أن تنسحب من المشهد الذي تنقله الينا في حركة أفقية ممتدة .

1 ـ فدوى طوقان : وحدي مع الأيام ، ص17

وتبدأ القصيدة بتحديد الاطارين المكاني والزماني للقصة التي ستنقلهـا الينا، وهما (الربوة والأصيل) ، ثم تقدم صورة لفتاة أحلام خيالية، هي فدوى نفسها ، تقف هناك مستغرقة في جمال الطبيعة ، مأخوذة بصورها الخلابة ، حتى :

ود ت ، وقد همها الصهف كالسبح — لو تأخذ الكون الى صدرها
تحضنه، وتشبع الروح من — آياته الكبرى ، ومن سحرها
تعانق الأزهار، تضم السما — تقبل الغيوم في سيرها

وفجأة تفقد نشوتها ، وتضيع منها لمحاتها الشاعرة ، عندما توقظها من حلـو احساسها :

فراشة تجدلت في الشرى، — تودعه آخر أنفاسها
تموت في صمت كأن لم تفق، — مسارح الروض بأعراسها

فتدنو منها ، وتأخذها في رفق وحنو ، ثم تستغرق معها في مناجاة عاطفية حزينة ، تسترجع أثناءها صورة الماضي الذي كانت تحياه هذه الفراشة ، تشيع الأنس والحياة بين رياض الهوى ، وحدائق الزهر ، ثم تموت ، في أيام الربيع الزاهية ، وحيدة ، فتنتهي في صمت ، دون أن تشيعها الريح أويبكيها الروض " بقلب صديح ". أما الشاعرة ، فهي وحدها ، تأسف لهذا المصير الذي انتهت اليه الفراشة ، فتبكيها شدرا ، وهي تتوقع أن تنطوي مثلها منسية ، فلا يذكرها صاحب أورفيق .

ولذلك يثير هذا المشهد المأساوي ، في أعماق الشاعرة ، مشاعر الخـوف والرعب والألم ، فتتكدر لحظتها ، وتضيع أحلامها التي لم يكن يحدمها " الارؤى الموت وطيف العدم " . وهكذا يتغير كل شيء من حولها :

لا صور الوجود خلابة — تهتف النشوة في نفسها
ولا رؤى الخيال رفافة — تخدر المحموم من حسها

وفي غمرة هذا الاحساس بالخيبة والألم ، تشخص مقلتها نحو السماء هامسة :

يا مبدع الوجود لوصنعته — من عبث الموت وطيش الفناء

وتتحقق وحدة الشعور في هذه القصيدة ، بفضل ذلك التعاطف الوجداني الذي يقيم علاقة قرابة من الدرجة الأولى ، بين الشاعرة والفراشة ، فتهتف فدوى بالفراشة مرتين :

أختاه، ماذا ؟ هل جفاك الندى — فمت في أيامك الزاهيه
o
أختاه، لا تأسي فهذي أنا — أبكيك بالشعر الحنون الرقيق

وقد يعود هذا التعاطف الى شعور رومانسى عام عند الشاعرة، يجعلها تتوحد مع الطبيعة، أو مع عناصرها وكائناتها، لكننا لا نجد فى هذا تفسيرا كافيا لهذه الملاحقة، فما الذى ألف بين الشاعرة والفراشة فى هذه اللحظة المأساوية؟، ولماذا لم يثر موت الفراشة أى حزن فى الطبيعة بينما أثار الحزن كله عند الشاعرة؟ وما الذى جعل فدوى ترى فى الفراشة أختا حبيبة تشعر بالألم الكبير لفقدها؟.

ان أبيات القصيدة تؤكد أن التوحد مع الطبيعة، كما تصوره المقاطع الثلاثة الأولى، لا يعكس الاحساس الداخلى للشاعرة بصورة مباشرة، بل يصور هروبها من ذلك الاحساس، وبحثها من الخلاص الذى تريد تحقيقه بالفناء فى الطبيعة[1] (ان الفناء واحد، سواء تم بالموت أو بغيره، لكن محاولة الشاعرة تحقيق خلاصها بهذه الصورة يحمل دلالة قوية على تعلقها بالحياة، وهذا هو الاحساس الداخلى الذى قلنا ان القصيدة لا تصوره بطريقة مباشرة.

---

1 - ان الرغبة فى الفناء شعور يلازم فدوى، ويتكرر التعبير عنه فى صور عديدة، وفى جملة قصائد. ولعل أروع صورة تعكس هذا الشعور هى التى تقابلنا فى قصيدة "أوهام فى الزيتون". من ديوان وحدى مع الأيام. ص 23. وفيها تقول :

يارب، اما حان حين الردى ... وانعتقت روحى من هيكلى
وأعتقت نحوك مشتاقة ... تهفو الى ينبوعها الأول
وبات هذا الجسم رهن الثرى ... لقى على أيدى البلى الجائره
فلتهمت القدرة من تربتى ... زيتونة ملهمة شاعره
جذورها تمتص من هيكلى ... ولم يزل بعد ثراها رطيب
تعب من قلبى أنواره ... ومنه تستلهم سر اللهيب

ويعلق محى الدين صبحى على هذه الرغبة فى الفناء، كما تعكسها الأبيات السابقة، فيقول :

"ان فكرة الدفن هنا ليست أكثر من رمز جنسى قد يحمل معنى الهروب من الجسد، وقد يحمل معنى الاستقرار فى حياة رتيبة. أما شجرة الزيتون، بجمالها وثمرها، بزيتها وخضرتها الدائمة، وحياتها الطويلة، فهى الحياة التى تقابل الموت وهى الخلود مقابل الفناء، وهى الأخذ مقابل العطاء. ان اللقاء الذى يحدث بين الجسد وشجرة الزيتون يحمل كل الخصب والتجدد، فهو معنى البعث : الشجرة تمتص الجسد، والجسد يجعل الشجرة تزدهر.
هذه الحياة الخفية المستترة فى أعماق الثرى وخلجات البدن المستكين، الحياة المنشأة من العطاء والاستلام، أومن المنح الخفى، والقبول الذى يؤدى الى نمو آخر. هذه الحياة هى الحلم الهنى عند البنت الهكر فى أول احساسها بأنوثتها : انها تريد أن تستقر حتى الفناء فى ظل رجل نضير يمتص منها بقاءه وزهوه".
- انظر : محى الدين صبحى : دراسات تحليلية فى الشعر العربى المعاصر. ص 167

ومن ناحية مقابلة ، تنشأ صورة التعاطف الوجداني بين الشاعرة والفراشة، عن احساس أصيل عند فدوى ، وهو الشعور بالألم ازاء تجربة الموت التي تراها عبثا وطيشا". وتعود أصالة هذا الاحساس عند الشاعرة الى تجارب سابقة لها مع الموت، وهي تشير الى ذلك في قولها :

فلم يكن يصدم أحلامها ... الا رؤى الموت وطيف العدم

وفي ضوء هذا الفهم نستطيع القول بأن صورة ذلك التعاطف الوجداني تقوم على رؤية نفسية وفنية ، تتلخص في أن فدوى ترى في وحدة الفراشة وغربتها ، وحدتها هي وغربتها عن الحياة والدائمة والآخرين . والواقع أن هذا الشعور الرومانسي البسيط يميز معظم القصائد الغنائية الأفقية عند فدوى ، ويحقق غنائيتها التي ترتبط بالبساطة التي تميز العاطفة هنا ، ولو أن الشاعرة لم تبين لنا ، كيف ماتت الفراشة ؟ ولماذا ماتت عند الأصيل ، وفي تلك الأيام الزاهية بالذات ؟

ان الشاعرة لم تأسف على موت الفراشة ، بل على موتها وحيدة ، دون أن يشيعها أو يبكيها أحد . ومع ذلك تبقى العاطفة احساسا رومانسيا بسيطا لا عمق فيه . وبهذا الفهم لحقيقة الشعور النفسي الذي تنبني عليه هذه القصيدة ، لا يبقى أي مجال للقول بتصعد الموقف النفسي ، أو بتبدل في الاحساس ، على أساس المقابلة بين الحركة الشعورية في المقاطع الأولى من القصيدة، وبينها في المقاطع الباقية .

ويلاحظ أن الشاعرة ، على الرغم من أنها تحكي نفسها بضمير الغائب ، لا تنسحب من المشهد الذي تنقله الينا ، اذ تظهر مندمجة فيه ، منذ مطلع القصيدة، حيث نراها :

فتاة أحلام خيالية ... تسبح في أجوائها النائيه

ويستمر حضورها في القصيدة فنراها :

تلتهم الكون باحساسها ... بقلبها ، بروحها الذاهله

وتناجي الفراشة التي تحتضر :

أختاه ، لا تأسي فهذي أنا ... أبكيك بالشعر الحنون الرقيق

قد أنطوي مثلك منسية ... لا صاحب يذكرني أو رفيق

ويبلغ كرهها للموت مداه ، فينبعث على لسانها صوت جماعي متأوه :

أواه ، ما أقسى الردى ، ينتهي ... بنا الى كهف الفناء السحيق

وحين لا تجد مديها ، تتوجه الى الله ، متضرعة :

يا مبدع الموجود لو منته   من عبث الموت وطيش الفنا *

ويمتزج السرد بالوصف والنداء والاستفهام ، والهمس ، في علاقات متداخلة ، تنقل الينا مشهدا ساكنا ، تكاد الحركة تختفي منه تماما ، فكأن كل شيء في القصيدة يدل على الموت والفناء . وربما كان لاقتران الفعل الماضي بضمير الغائب ، في معظم أبيات القصيدة ، دور مباشر في تجميد المشهد ، والتعبير عن الانتهاء والفناء الذي تحسه الشاعرة ، كلما صدمتها "رؤى الموت" وأظلها "طيف العدم" .

والملاحظ أن هذه القصيدة تشترك مع القصيدة السابقة " مع المروج " ، في العناصر البنائية الأساسية التي تميز هذا النمط الغنائي ، كما تشترك معها في التعبير عن الذات بضمير الغائب ، وفي البناء المقاطعي الذي يناسب غنائيتهما وأفقيتها (1) ، ثم تشترك القصيدتان في الاعتماد على أسلوب التشخيص في خلق صورة مفردة هي صورة الأمومة الحانية ، التي تطالعها في القصيدة الأولى ، حين تتوجه الشاعرة الى المروج قائلة :

قد جئت ، ها أنا ، فافتحي القلب الرحيب وعانقيني

قد جئت أسند ها هنا رأسي الى الصدر الحنون

وأظل أنهل من نقاء الصمت ، من نبع السكون

فهنا بحضنك أستريح ، أغيب أغرق في حنيني

وهي صورة رومانسية في جوهرها ، تقدم الينا الطبيعة : أما انسانية حنونا ، وبين أحضانها تلقي الشاعرة بنفسها ، طفلة تنشد الحنان والراحة والسكينة .

وتطالعنا هذه الصورة ، بوضوح آخر ، في القصيدة الثانية ، حين تحكي الشاعرة نفسها فتقول :

ودت وفيها لهفة كاسح   لو تأخذ الكون الى صدرها

تحضنه وتشبع الروح من   آياته الكبرى ، ومن سحرها

تعانق الأرض ، تضم السما   تقبل النجوم في سيرها

فتمكن العلاقة ، وتبدو فدوى أما ، بينما يصبح الكون طفلا تضمه على صدرها

---

1 – بعمناها الفني فقط ، أما بمعناها المنطقي ، فقد اتضح أن القصيدة الثانية تحقق أفقيتها من خلال رعايتها للزمن الخارجي ، في حين أن " مع المروج " تبدأ بافتتاح استرجاعي ، ثم تستمر .

وتحضنه بين ذراعيها ، وترتوى من جماله الساحر . وربما حطت هذه الصورة الأخيرة شعورا باطنيا ، يعكس حنين الشاعرة الى الأطفال الذين حرمت منهم ، لأنها لم تعرف الزوج فى حياتها أبدا . وقد عبرت عن هذا المعنى فى قصيدة " فى ضباب التأمل " (1) فقالت :

أيحس هذا الكون نقصا حينما أخلى مكانى ؟!
وأروح لم أخلف ورائى فيه جزءا من كيانى ؟!

0

ان كان غيرى فى وجود هم امتداد للوجود
سور ستبقى منهم يحيون فيها من جديد

0

فأنا سأمضى ، لم أصب هدفا ولا حققت غايه!
عمرى نهايته خواء فارغ .. مثل البدايه !

وبعد موا لن الاشتراك السابقة تختلف القصيدة الثانية عن الأولى ، من حيث صورتها الصوتية ممثلة فى اعتمادها على الوحدات الثلاث المشكلة للبحر السريع المطوى (مستفعلن مستفعلن فاعلن) الذى التزمته بشكله التام . وهذا يعنى أنه اذا كانت المجزوءات تناسب شعر العواطف عموما ، وكما رأينا فى قصيدة " مع المروج " ، فان البحور التامة ، كما يؤكد السريع هنا ، تناسب تلك الأفقية البارزة فى القصائد المذكورة ، وفى معظم القصائد الأفقية على العموم .

ومن ناحية أخرى ، فان العناصر البنائية السابقة تتعاون فى تكوين الصورة الكلية للقصيدة ، بشكل يحقق لها نموا داخليا ، يتدعم بفعل الحركة الأفقية التى تربط أبيات القصيدة ومقاطعها ، ربطا فنيا متلاورا ، فتأتى القصيدة وحدة فنية تامة تستند الى الوحدة الشعورية التى تتجسد فى ذلك الترابط القصصى الفنى فى آن واحد . وقد رأينا كيف تشترك عناصر النسيج مع العناصر البنائية الأساسية فى تحقيق تلك الوحدة .

والواقع أن معظم القصائد الغنائية تحقق وحدتها الفنية ، لأنها تقوم بطبيعتها على وحدة شعورية ، تستند الى موقف نفسى مفرد ، تنهض القصيدة بوظيفة التعبير عنه فى صورة فنية متحققة فى الألفاظ .

1 - فدوى طوقان : وحدى مع الأيام ، ص 67 .

وفي ختام هذا التحليل الجزئي للنموذ جين السابقيـن ، نشير الـى الملاحظات العامة الآتية :

1 - ان معظم ماقلناه عن النموذ جين السابقين ينسحب على باقي النماذج التي ينتظمها هذا الشكل الغنائي الأول ، الذي يحتل حيزا كبيرا في خريطة فدوى الشعرية .

2 - ان التعبير عن الذات بضمير الغائب أسلوب بارز في مجموعة من قصائد الديوان الأول ، لكنه يقل أو يكاد يختفي في الدواوين الأخرى . ولهذا الاتجاه دلالة نفسية خاصة ، عرضنا صورة منها ، وقد نعود اليها في موضع آخر ، عندما نتحدث عن التطور الفني لفدوى ، ودلالته على تطورها النفسي .

3 - ان نماذج هذا النوع تكثر في الديوان الأول الذي يأخذ من صورة العروض التقليدي (عموديا ومقطعيا) أساسا عاما في البناء الصوتي لجميع قصائده ، وعندما تميل فدوى ، في مجموعاتها اللاحقة ، الى العروض الحر ، وتعتمد التفعيلة وحدة أساسية في بناء قصيدتها ، يتراجع هذا الشكل بصورة تدريجية حتى يختفي تماما في الديوان الأخير .

4 - يشكل البناء المقطعي البسيط ظاهرة مميزة لهذا الشكل ، فقد استخدم العروض التقليدي ، في صورته المقطعية ، في ثماني عشرة قصيدة هي : مع المروج ، الشاعرة والفراشة - أوهام في الزيتون - مع سنابل القمح - هروب - ليل وقلب ، طمأنينة السطح - في ضباب التأمل - من الأعماق - غب النوى - في مصر ، تهويمة صوفية - من وراء الجدران - على القمر - الروض المستباح - ذكريات ، الأطياف السجينة - نسيان .

واستخدم العروض التقليدي ، في صورته العمودية ، في أربع قصائد ، هي : في درب العمر - سمو - اليقظة - بعد الكارثة . ووظفت بعض فنيات الموشح في قصيدتين هما : نار ونار ، و في سفح عيبال ، وقد استخدمت الأولى وزنا تقليديا هو المتقارب التام ، واعتمدت الثانية وزنا خاصا يبدو أقرب الى أوزان الأزجال الشعبية .

أما العروض الحر فقد استخدم في ست قصائد هي : هل كان صدفة ؟ هل تذكر ؟ - أنا والسر الضائع - وقد حدثتني ذات ليلة ، في الضباب - رسالة الى طفلين في الضفة الشرقية .

5 - ان البحور الشعرية التى استخدمت فى نماذج هذا النوع مناسبة تماما لبساطتها ، وهى تتوزع بالصورة التى يعرضها الجدول الآتى :

البحر	عروض تقليدى		عروض حر	المجموع
	عمودى	مقطعى		
المتقارب "تام"	1	8	1	10
السريع "تام"	2	5	3	10
الكامل "مجزوء"	-	3	-	03
الخفيف "تام"	1	2	-	03
الوجز	-	-	2	02
الرمل "متجاور"	-	1	-	01
وزن خاص	-	-	-	01

الفصل الثاني

الغنائية الأفقية المركبة

وتمثل قصائد هذا النوع شكلا غنائيا آخر، يشغل حيزا أصغر من الشكل السابق، في الغريـاة الشعرية لفدوى . وتطلق نجاذبه ستة عشر قصيدة موزعة على المجموعات الشعرية الست ، بالصورة التي يوضحها الجدول الآتي :

د 1	د 2	د 3	د 4	د 5	د 6
خريف ومساء	حلم الذكرى	الكلمة والتجربة	تاريخ كلمة	لا شئ	لا شئ
حياة	حتى أكون معه	ذات المساء	-		
الى صورة	القيود الخالية	الاله الذي مات			
قصة موعد	رساعة في الجزيرة				
قلب يتعذب	دوامة الغبار				
وأنا وحدي مع الليل					
مع لاجئة في العيد					

ويتضح من هذا الجدول التوزيعي :

1 - أن هذا الشكل الغنائي الثاني يبرز، مثل سابقه، في الديوان الأول ، ويسير مثله في خط تنازلي ، يعكس تفوتا بين عدد النماذج الذي يتناقص من ديوان الى آخر، فيبدأ خط السير من الرقم 7 في د 1 ، وينزل الرقم 5 في د 2 و 3 في د 3 ، ثم يقف عند الرقم 1 في د 4 ، ولا يظهر في د 5 ود 6 .

2 - ان اختفاء هذا الشكل في المجموعتين الخامسة والسادسة، واختفاء الشكل السابق في المجموعة السادسة، يمثل ظاهرة ، تعكس تطورا فنيا عند الشاعرة، وستتضح ملامح هذا التطور عند عرض الأشكال الفنية الأخرى ، التي عرضت من خلالها تجربتها النفسية والفنية، في مراحلها المتلاحقة . وقد يكون وراء هذه الظاهرة أكثر من هذا التفسير المباشر البسيط، غير أنا لا نريد أن نصدر رأيا نهائيا منذ الآن ، لأن هذه الظاهرة ستجد سياقها وتفسيرها عند ما تتجمع كل خطوط التطور الذي حققته فدوى ، طوال مسيرتها الشعرية .

وتتحدد الطبيعة البنائية لقصائد هذا النوع على أساسين ، يتعلق الأول بثنائيتها وأفقيتها ، وهي تشترك في هذين العنصرين ، مع قصائد النوع السابق اشتراكا تاما تقريبا ، وان وجدت بعض الفروق الفنية الخفيفة التي تحفظ لكل أثر

فنى سمة مميزة لكيانه الخاص دون أن تلغى انتماءه الفنى الى أحد الأشكال البنائية الفرعية التى كشف عنها التصنيف المعتمد فى هذه الدراسة . ويتعلق الأساس الثانى بكثافة الاحساس وتوتر العواطف ، وتحقق المشاعر ومن هنا تأخذ قصائد هذا الشكل صورة بنائية مركبة ، وفيها يتجلى الفارق الجوهرى بين هذا الشكل وسابقه .

واذا كان الحضور الذاتى الذى يعكس وحدة الصوت المفرد ، قد تحقق فى نماذج النوع الأول ، بطرق ثلاث هى : الحديث المباشر ، والحكاية بضمير الغائب ومخاطبة أحد أعضاء الجسم ، فان هذا الحضور يتحقق هنا ، عندما تنطلق الشاعرة فى التعبير المباشر عن عواطفها وأحاسيسها ، مستخدمة ضمير المتكلم غالبا ، وحين تناجى نفسها ، من خلال التوجه الى أحد أعضائها ، وهو القلب الذى تناجيه فى أسى ظاهر :

غاضت ينابيع المنى يا حزين فمن يروى فيك شوق السنين

اذبل ، وجف اليوم فى أضلعى وارجع كما كنت ، حطاما دفين

تحت شلوى الوحدة القاسيه

نبكى معا آمالنا الذاويه

نبكى ضياع الذمم الوافيه

فى عالم مافيه روح أمين (1)

وهذه صورة غنائية فى منتهى الرقة والتفجع والأسى .

وتحافظ فدوى على غنائيتها حتى وهى تتوجه الى صورتها ، لتشخصها كائنا حيا ، يسمع ويتحرك ويطيع ، فتخلع عليها من مشاعرها الذاتية ، وتجعل منها رسولا الى الحبيب البعيد . ولما كانت هذه الصورة هى فدوى ذاتها فان الحضور يظل حضورها ، كما أن الاحساس احساسها ، والتجربة تجربتها . ولن نقف طويلا عند هذه الصورة ، لأننا سنتناولها بالتحليل فى الفقرات القادمة .

وعلى عكس قصائد النمط البنائى السابق ، فان التعبير عن الذات بضمير الغائب ، يختفى تماما هنا ، لأن الشاعرة بدأت بالفعل تؤكد وجودها ، وتتخلى عن ترددها . ومن هنا يفقد التعبير بضمير الغائب مبرره النفسى والفنى .

وعلى الرغم من قلة نماذج هذا الشكل ، بالمقارنة الى نماذج الشكل السابق ، فانهما يشتركان فى صورة البناء الصوتى ، عند توظيف العروض التقليدى والعروض الحر على السواء . أما البناء المقطعى البسيط ، الذى كان طريقة مفضلة عند فدوى ، فى

1 - فدوى طوقان : "قلب يتعذب" . وحدى مع الأيام . ص 102 .

نماذج الشكل الأول ، فانه لا يظهر هنا بصورة بارزة، حيث تميل اليه الشاعرة في أربعة نماذج فقط ، وهي " خريف وصباء" (1) و" الى صورة" (2) ، و" مع لاجئة في العيد " (3) و" حلم الذكرى" (4) . وفي هذه النماذج تعمد فدوى الى تنويع القافية في المقطع الواحد ، فتأتي على صورة (أأ ب ب أ) في كل من " خريف وصباء" و" مع لاجئة في العيد " ، وفي " الى صورة " تتبع نظاما آخر هو (أأأ ب ب) . أما في " حلم الذكرى" فالقافية مقطعية موحدة ، بمعنى أن كل مقطع ينفرد بقافية واحدة تربط أبياته .

واذا كان البناء المقطعي البسيط يناسب شعر العواطف ، كما رأينا في الفصل السابق ، ويجعل القصيدة تنساب بشكل يقربها من الأغنية العاطفية أو الشعبية فان الشكل النظامي الذي يعتمد على ترديد " لازمة" أو " دور" أو " نظام خاص في التقفية" ، على طريقة شبيهة بالموشح ، يجعل القصيدة أكثر غنائية . وقد رأينا الشاعرة ، في الفصل السابق ، توظف بعض فنيات الموشح في بناء قصيدتيها "تارونار" و" في سفح عيبال" . أما هنا فيبدو أنها تحقق تطورا كيفيا ملحوظا ، بجعل عددا من قصائدها أكثر قربا من الموشح في صورته الكاملة . فهي تلتزم هذا الشكل في أربعة نماذج هي " حياة " (5) ، و" قصة موعد " (6) ، و" قلب يتعذب" (7) ، و" أنا وحدي مع الليل" (8) . ويبدو أن هذه الطريقة النظامية تتيح للشاعرة امكانية التعبير عن ذاتها ، وتصوير عواطفها وتجاربها ، بشيء من التنويع الذي يمكنها من بلوغ حالة الافراغ النفسي والاشباع العاطفي ، من خلال التعبير الفني عن أحاسيسها المتنافرة ، وعواطفها المتصارعة .

وللتعرف على طاقات هذه الطريقة النظامية نعرض فيما يلي تحليلا مفصلا لقصيدة " حياة " :

تتألف هذه القصيدة من مطلع وثمانية مقاطع ، تصور جوانب حياتية ، تشكل في مجموعها عناصر التجربة النفسية الأليمة التي عانتها الشاعرة : حزنا على ذويها الراحلين ، وبكاء على شبابها المعذب ، وتطلعا الى حياة أكثر توازنا واشراقا واستمرارا ، وانطلاقا من أسر الواقع وقيوده الرتيبة .

---

1 ، 2 ، 3 – فدوى طوقان : وحدي مع الأيام . ص 11 ، 79 ، 162 .
4 – فدوى طوقان : وجدتها . ص 25 .
5 ، 6 ، 7 ، 8 – فدوى طوقان : وحدي مع الأيام . ص 49 ، 94 ، 102 ، 124 .

وبالتأمل في القصيدة نرى أنها تسير في حركات ثلاث :

1 - تتشكل الأولى من مطلع القصيدة ومقاطعها الأول ، وفيها تتجه الشاعرة الى عرض صورة ذاتية ساكنة ، تبرز فيها المكونات الأساسية لتجربتها الحياتية القائمة ، وتعكس معاناتها اليومية بصدق شعوري تام . وتبدو الشاعرة شبه مستسلمة لوضعها الوجودي ، ما الذي يرشح دموعا وحزنا ، وهي تتوقع أن تحتفظ حياتها بمكوناتها الراهنة ، حاضرا ومستقبلا ، أو هكذا يخيل اليها فتقول :

حيـــاتي دمـــوع
وقـــلـــب ولـــوع
وشـــوق ، وديـــوان شـــعـــر ، وعـــود
حياتي ، حيـــاتـــي ، أســـى كـــلـــها
اذا ما تلاشـــى غـــدا ظـــلـــهـــا
سيـــبقـــى على الأرض منـــه صـــدى
يـــردد صـــوتـــي هـــنـــا منـــشـــدا
حـــيـــاتي دمـــوع
وقـــلـــب ولـــوع
وشـــوق ، وديـــوان شـــعـــر ، وعـــود

وواضح أن هذه الصورة الأولى تلخص شعور فدوى بالفقد والفراغ والوحدة ، وتعكس نوعا من السكون الذي يخيم عليها ، والاستقرار الذي تحياه في ظل اليأس والحزن والوحدة . وقد تأكد هذا المعنى أسلوبا ودلالة . فمطلع القصيدة جملة اسمية ساكنة تتألف من مبتدأ واحد وخمسة أخبار ، تؤكد كلها حالة من السكون والجمود .

2 - أما الحركة الثانية فتتشكل من المقاطع : 2 ، 3 ، 4 و 5 .. وفيها تعرض الشاعرة صورا تحكي ارتباطها بالراحلين من أهلها ، وتعكس حنينها الدائم اليهم . ففي المقطع الثاني تحدثنا عن تجربتها في استحضار صور الأحباب الهالكين ، وتؤكد أن ذكرها لهم يزيدها حزنا وألما ولوعة :

بلـــيـــل الـــشـــجـــون
وعـــمـــق الـــســـكـــون
تـــمـــر أمـــامـــي كـــحـــلـــم ســـوى
طـــيـــوف أحـــبـــاب تـــحـــت الـــثـــرى

فتستزعج نارى خلف الرماد(1)

ويغرق سيل الدموع وسادى

دموع الحنين

الى راحلين

مضوا وابو اهم ظلام اللحود .

وبعد هذا الحديث العام عن الأحباب الراحلين ، تستيقظ ذكريات الشاعرة وتزداد تحددا ، فتتجه فدوى ، فى غمرة الشعور باليتم والألم والهزيمة ، الى مناجاة والدها الراحل ، تشكو اليه ما أصابها وذويها من ذل بعد وفاته ، وتبلغ الشكوى حدها الفاجع حين تخبر والدها بأن هذا الأذى الشنيع يقع على أسرتها من الأهل الذين كان هو يكرمهم ويعطف عليهم ، فاذا هم يتنكرون لجميله ، فيجحدون فضله ، ويسيئون الى بنيه من بعده(2) . تقول :

يقلبى اليتيم

تنادى كلوم

أطل بروحك يا والدى

لتنظر من أفقك الخالد

فموتك ذل لنا أى ذل

ونحن هنا بين أفعى وصل

ونفث سموم

وكيد خصوم

بدنيا العقوق ، بدنيا الجحود

وتتصور الشاعرة أن والدها يسمع شكواها ، ويرثى لحالها ، فيطل عليها حانيا وراثيا ، تقول :

ويبدو خيال

بجفو الليال

خيال أبى شق حجب الغيوب

---

1 - يعلق محى الدين صبحى على الصورة الجزئية التى يتضمنها هذا البيت فيرى أنها تجسد حالة نفسية ، " فصورة النار تحت الرماد أتت للتعبير عن الحزن الكامن خلف المظهر الهادى " ، ولا يخفى ما فى هذه الاستعارة من قرب المأخذ ، وقدم الأصل" أنظر كتابه : دراسات تحليلية فى الشعر العربى المعاصر ، ص203 .

2 - لمزيد من الاطلاع على هذا الجانب الواقعى فى تجربة فدوى ، أنظر : سائدة سلامة خليل : الذاتية فى شعر فدوى طوقان . ص 55 .

بمهنيه ظل شعور كئيب

أراه فتهمس له أدمعى

ويحنو على ، ويبكى معى

وأدعو تمال

رحيلك طال

بمن نستظل وأنت بعيد

وتنتقل الشاعرة فى المقطع الخامس لتعرض صورة ارتباطها بأخيها الراحل الشاعر ابراهيم طوقان ، وهى هنا لا تناجيه كما فعلت مع والدها فى المقطعين السابقين ، بل تعمد الى تعميق تجربتها مع الحزن والألم والقلق ، مؤكدة أن ذكرى أخيها تذكى أحزانها ، وتحرك وجدها ، فقد كان ابراهيم كل شىء بالنسبة لها ، ثم افتقدته فجأة ، ففقدت معه كل شىء ، وعادت الى حيرتها السابقة :

وفى ليل سهدى

يحرك وجدى

أخ كان نبع حنان وحب

وكان الضياء لعينى وقلبى

وهبت رياح الردى العاتيه

وأطفأت الشعلة الغاليه

وأصبحت وحدى

ولا نور يهدى

ألج حيرى بهذا الوجود

3- وتتألف الحركة الثالثة من المقاطع 6، 7، 8 . وفيها تستأنف الشاعرة حديثها المباشر عن تجربتها مع الحزن والألم والوحدة . فنراها تعمد الى الوصف مرة أخرى ، لتعرض علينا وقائعها الحياتية ، لكنها لم تعد تتحدث عن مطلق حياتها المعذبة ، ولم تعد الذكريات الأليمة سبب حزنها ، بل انها تركز على عنصر جديد ينمى تجربتها ، وربما يكشف عن جوهرها ، ويتقدم بها نحو مزيد من العمق والنضج . فهى تصور شبابها المعذب ، وتبكى أمانيها الضائعة ، وتشكو واقعها البائس ، وتعرض ذلك كله فى صورة نابضة بالصراع الذى تعيشه ، مترددة بين حياة تدعوها الى الارتواء من مباهجها وأشواقها ، وبين قيود رهيبة تشدها الى أسفل ، وتسد عليها منافذ الأمل

والرجاء ، تقول :

ومــــذا شبــابـي
أمـــان كـــوابـي
شــبـاب ســقــاه الأســى وروا ه
اذا مادعته الــيـهـا الـحـيـا ه
وأشواقها ، شــدّه ألـف غــل
وطــوقـه ألـف طـوق مــذل
شـبـاب عــذاب
رهــيــن اغــتـراب
يمضـي شـذاه بأســر القيـود

وحين تحس الشاعرة بالعجز عن مواجهة الواقع ، يتعاظم شعورها بالعجز عن تحقيق رغبتها في حياة سوية ، تخرجها من أزمتها ، وتعيد اليها توازنها النفسي ، وأمنها الروحي . غير أن الشاعرة ، على عكس المتوقع في مثل هذه الحالة ، لا تحضن يأسها ، ولا تتداوى على ألمها ، بل تتحرك لتحقق ذاتها على نحو آخر ، فتفزع الى الشعر ، تبثه ضيقها ووحشتها ، وتودعه أشواقها وخلجاتها النفسية ، وتفرغ فيه شحناتها العاطفية ، فيهدأ حسها ، وتخشع نفسها :

وأطـرق رأســي
بـوحـشـة يأســي
وفـي الـروح تصخب أشــواقـهـا
وفـي الـنفس ترعـد آفـاقـهـا
وأفـزع للـشـعـر سـلـوة روحـي
أصـور أشـواق عـمـر ذبـيـح
فـيـهـدأ حـسـي
وتـخـشـع نـفـسـي
وتـسـكـن لـهـفـة روحـي الشـريـد

وتجد فدوى في الشعر سلوتها فيتحول شعرها الى نوع من الفعل والحيوية ، ويقوى ايمانها بالحياة المتجددة في رحاب الفن ، فتتجه نحو مزيد من الابداع الفني الذي يتحقق : شعرا وغناء ، يسمو بها نحو مزيد من الانطلاق والتحرر ، فتتجاوز مأساتها ، وتقهر آلامها ، ويبقى غنها " نشيدا وجوديا " يخلدها في وجدان البقاء :

وأجـــد بعـــودى
لـقـلـبى الـوحـيد
فتـخـفـق أوتـاره بالـلـحـــــــــون
تهـدهـد قلـبى وتجـلـو شـجـونى
بـفـنـى وشـعـرى وألـحـان عـــود ى
أصـارع آلام عـــمــر شـــهـــيد
وهـــذا نـشـيـد ى
نـشـيـد وجـود ى
سيبـقـى ورائـى صـد اه يـعـيـد
حـــيـاتى د مـوع
وقـلـب ولـوع
وشـــوق ، ود يـوان شـعـر وعـــود

o

ورغم أن منهجنا فى دراسة البناء الفنى يتجه الى اكتشاف البناء الكلـــــى للقصيدة ، وهو بناء دلالى فى المحل الأول ، فاننا نفضل الوقوف عند عناصر نسيجية فى هذه القصيدة ، لأنها غنية بظواهر أسلوبية لافتة ، يبدو أنها ستساعدنا الى حد بعيد ، فى اكتشاف البنية الكلية لهذه القصيدة النموذجية .

أولا : فمن القراءة الأولى يتضح أن القصيدة بنيت على نهج الموشح ، بصورته التى عرفناها فى الشعر الأندلسى ، وفى شعر المهجريين والرومانسيين العرب الذين طوروه بشكل أتاح له احتواء تجاربهم الشعورية والمعنوية . ويقوم بناء هذه القصـــيدة على مقطع صغير ، يلخصها تجربة ودلالة ، وهو يتألف من ثلاثة سطور ، تبدأ به القصيدة مطلعا على هذه الصورة :

حـــيـاتى د مـوع
وقـلـب ولـوع
وشـــوق ، ود يوان شـعـر ، وعـــود

ثم يتردد بشىء من التنويع الذى يحمل فى كل مرة شيئا جديدا ، يصور جانبا مـــن التفاصيل الجزئية لحياة فدوى اليومية ، فهو يأتى فى نهاية المقطع الأول بالصـــورة اللفظية السابقة ، وفى نهاية المقطع الثانى يأخذ صورة بنائية أخرى تربطه بالبيت الأخير قبله ، وتعرض علينا جانبا من تجربة الشاعرة التى تحكى مأساتها ، فتقول :

ويخفق ... سيل الدموع وسادى
دموع الحنين
الى راحلين
مضوا وطواهم ظلام اللحود

وفى المقطع الثالث يأخذ صورة تعكس جانبا آخر من هذه المأساة، التى تتسع حدودها شيئا فشيئا :

ونحن هنا بين أفعى وصل
ونفث سموم
وكيد خصوم
بدنيا العقوق، بدنيا الجحود

وتتوالى المقاطع بهذا التنويع، وفى الخاتمة يتكرر المقطع الصغير مرتين، على الوجه الآتى :

وهذا نشيدى
نشيد وجودى
سيبقى ورائى صداه يعيد
حياتى دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعود

ولاشك أن تكرار المقطع المذكور، بالصورة الموصوفة، يشكل ظاهرة ايقاعية لافتة، تذكرنا باللازمة التى تتكرر فى الأغنية أو النشيد، مما يجعل القصيدة أكثر غنائية، ويصيرها أقرب الى بكائية شكلية فى صورة موشح، وان لم تلتزم كل خصائصه. وغنى عن البيان أن هذا الشكل النظمى يتميز عن البناء المقطعى البسيط، الذى رأيناه طريقة مفضلة عند فدوى، فى بناء قصائد الشكل الغنائى الأول، وكانت المقطعية هناك تعنى أن القصيدة مقسمة الى مقاطع (STROPHES) تتشابه فى صورتها النظمية وزنا، وتختلف قافية. أما هنا فقد أضيف عنصر جديد هو المقطع الصغير الذى يتكرر بصورة تزيد المقاطع ارتباطا ونموا داخليا، يعمق التجربة، ويلون الشاعر، ويطور الرؤية، ويوحد عناصر الموقف، فى صورة كلية نابضة.

وقد نجحت الشاعرة فى توظيف هذا التكرار لغاية نفسية وفنية تكشف عن السر الكامن وراء الحاحها فى تصوير حياتها ، وعرض أبسط وتائعها اليومية ، فبدت الشاعرة انسانة تعيش حالة من الحزن الأسى ، غير أنها تحاول أن تنتصر على هذا الحزن ، بأن تتجاوزه الى عالم الاشواق والشعر والموسيقى ، انها تحاول الخروج من دوامة الصراع والاحباط الى آفاق الحلم والامل ، والانطلاق والتحرر من قيود الواقع البائس ، فهل تحقق لها ذلك ؟ .

ثانيا : وفضلا عن المقطع المتكرر ، فان الظاهرة اللافتة فى هذه القصيدة هى البناء الصوتى الذى يبرز فى كل مقطع من مقاطعها ، بل فى كل لفظة من ألفاظها . ويبدو أن القيمة الايقاعية التى يحملها هذا الجانب البنائى تعود ، فى جزء كبير منها ، الى بحر المتقارب الذى اختارته الشاعرة اطارا صوتيا لقصيدتها ، فهو ، فضلا عن مناسبته للغناء ، يمتاز بلون من التدفق والتدافع والحركة السريعة المتواترة . وقد تصرفت الشاعرة فى وحدته البنائية (فعولن) بطريقة فنية ، يميزها هذا التوزيع المنسجم الذى يسود أبيات القصيدة كلها . وبهذا تكون وحدة المتقارب قد لبت رغبة فى نفس الشاعرة التى اندفعت الى الخلق الشعرى بدافع من الرغبة فى التعبير عما فى النفس ، فساعدتها على نقل المشاعر والأحاسيس التى فاض بها وجدانها : حزنا وأسفا على ذويها الراحلين ، وعلى نفسها المعذبة التى تعيش حالة من الحزن والأسى الدائم . وقد تم التعبير عن ذلك ، فى شئ من التدفق الحار والأداء الحركى ، الذى يتفق مع الحالة النفسية للشاعرة ، كما تكشف عن ذلك أبيات القصيدة .

ثالثا : واذا أردنا تجاوز ما أسميناه " لازمة " فى القصيدة الى وحداتها الداخلية ، فان البناء الصوتى يبقى مدخلا مؤديا الى أسرارها ، حيث يبدو المقطع كشكل نظمى ، وحدة تتكرر ، وفق نظام لفظى وموسيقى محكم ، يسوده التوازن فى العبارة ، وفى الايقاع ، بل ان التوازن يسود المقاطع حتى فى مقابلتها ، بعضها بالبعض الآخر ، وهو توازن ذكى ، يشيع فى القصيدة حياة وحركة .

فالمقاطع تتشابه فى بنائها الهرمى ، وفى قافية الأقفال التى اتحد حرف الروى فيها جميعا ، وهو حرف الدال الساكن ، وهى بذلك توحى بنمطية الحياة التى تعيشها الشاعرة ، وهى حياة تسير على وتيرة واحدة ، دموع وقلب ولوع ، وشوق ، وسلوان شعر ، وعود . ويبدو أن استمرار الحياة بهذه الصورة الثابتة لم يعد يفجر أعماق الشاعرة ، فتأتى الدال الساكنة فى نهاية كل قفل ، لتوقع نغمة الحزن المعاصر أبدا ، وتدفع بالشاعرة

الى أعماق المأساة التي تحياها . لأنها تحاول تدمير هذه الثبوتية ، وتبدأ ذلك عن طريق التمرد الشكلي الذي تحقق في القوافي الداخلية ، التي اختلفت عن قوافي الأقفال ، وفيما بينها ، اختلافا ملحوظا ، أضفى على القصيدة في مجملها ألوانا من الحيوية والتنوع في انسياب المشاعر ، ودفق الخواطر ، وفقا لحالة التدفق الشعوري والحركة النفسية ، التي لم تتم على وتيرة واحدة ، بعكس الحياة التي تسير ، في شكلها الخارجي ، وفقا لنظام مطرد .

رابعا : وترتبط بظاهرة البناء الصوتي ظاهرة أخرى هي التقابل الذي يسود القصيدة ، وهو يقوم على أساس الاختلاف أولا ، ويتضح ذلك من خلال رصد الجمل والتراكيب المستخدمة ، وتمييز حالات ترددها بين الاسمية والفعلية . وهذه سمة تبرز في كل مقطع تقريبا . أما الأساس الثاني لظاهرة التقابل ، وهو التوازي ، فيمكن ملاحظته ، فيما بين الجمل الاسمية ، ثم فيما بين الجمل الفعلية ، أي أنه يتم بين جملتين من طبيعة واحدة .

٥

ان القصيدة تسير في حركة أفقية واضحة ، يتوالى فيها الوصف والسرد والصور في تسلسل مطرد ، فهل حققت غايتها من النمو والتطور ؟ ، وما هي الدلالة العامة التي يمكن أن تلخصها ؟ ، وقبل ذلك ، ما هي العلاقة التي ربطت مقاطعها ، بعضها بالبعض الآخر ؟ .

ان مقارنة المقطعين الأخيرين بالمقطع الأول تؤكد أن القصيدة تقدمت نحو نوع من الحركة أو الصراع الذي طور التجربة ، وعمق دلالتها العامة . لكن القصيدة كانت تتطور قبل ذلك ، من مقطع الى آخر ، وفي كل مرة تقدم الشاعرة شيئا جديدا ، يحكي حدثا من أحداث حياتها .

فقد جاء المقطع الأول خاليا من الحركة أو الصراع ، فأوحى بنوع من السكون والانتظار ، ومن ثم قام على شيء من التقابل بين الحياة الميتة الآن ، وبين الموت الحي غدا ، وبفضل هذا التقابل قدم هذا المقطع ، تركيبا ودلالة ، ومن طريق الجملة الشرطية ، أملا في نوع من الحياة بعد الموت ، وهي حياة الشهرة والخلود عن طريق الفن .

ثم تقدمت القصيدة ، بعد ذلك ، في مقاطع أربعة ، تصور كلها علاقة الشاعرة بالماضي ، . ورغم أن هذه المقاطع تبدأ كلها بجمل فعلية ، فعلها مضارع غالبا ، فان الحركة هنا هادئة جدا ، لأن أفعالا ماضية تتخللها ، وتشكل محاورها التي تدور

حولها ، فتبدو الشاعرة وكأنها تترقب الموت الذي يريحها من أزمتها .

ويأتي المقطع السادس فينفي ذلك الترقب ، لأنه يتضمن حركة قوية تعبرعن صراع واضح بين الشوق الى الحياة والاخلاد الى القيود . ومعنى ذلك أن الشاعرة تحركت نحو قلب الحياة ، بعد أن كانت تأملها في المقطع الأول .

ثم يأتي المقطعان الأخيران ، مكونين جميعا من جمل فعلية ، فعلها مضارع ، الا أن القصيدة تنتهي بجملتين اسميتين ، الأولى يليها فعل مضارع مسبوق بسين الاستقبال (أي عدم التحقق الفعلي) ، والثانية اسمية خالصة . ومعنى ذلك أن الحركة بدأت من جديد . ومن جهة أخرى ، فان القصيدة تنتهي بالمقطع الصغير الذي قلنا ان بناءها يقوم على تكراره من مطلعها الى خاتمتها ، وهو يأتي هنا بالصورة اللفظية التي بدأ بها في أول القصيدة ، فهل عادت القصيدة حقا الى نقطة البداية ؟ وهي نقطة سلبية تدل على الجمود والموت ، وتوحي بالتفجع والهزيمة والحزن الدائم ؟ .

ان القصيدة تنتهي بما بدأت به بالفعل ، لكن هناك خلاف يسير جدا ، ومهم جدا أيضا . فقد أصبح التركيز في المقطع الأخير على الشعر ، باعتباره وسيلة الخلود . وهذا الاختلاف يوحي بأن الشاعرة خاضت صراعا ، وحققت نوعا من الانتصار . وهكذا ، فمنذ طمعت لحظة الخلق عندها ، وبانت فيها مكنونات النفس ، تعمقت التجربة ، وقوي الاحساس بأن الشعر وسيلة الخلاص والخلود .

صحيح أن الشاعرة ظهرت في البداية عاجزة عن مواجهة الواقع ، فبدت ضعيفة ومستسلمة للحزن والموت ، ومن ثم لم تستطع أن تثبت وجودها في الحياة بطريق مباشر ، بل بطلب الحماية والسند من أبيها وأخيها الراحلين . وهنا رأيناها تخلد الى الماضي ، في نغمة من الحنين السلبي ، الذي يزيدها ترديا في هاوية الضعف والانخذال . غير أن المقاطع تتقدم بالتدريج ، لتشيع لونا من الحركة التي تتيح للشاعرة فرصة ، تتسع شيئا فشيئا ، لتخرج من حصار الماضي الى آفاق الحاضر والمستقبل . وهكذا بدأت تجربتها تتعمق عندما بدأت تخوض الصراع لاثبات وجودها بفعل ذاتي ، أي عن طريق الخلق الشعري . وتنجلي الحركة بخروجها من الغموض أولا الى شبه يقين بأن هذا الفن سيبقى بعدها ، وهذا هو الفعل الذي حققت به ذاتها . اذن فمعاناة الشاعرة من ضغط الماضي عليها جعلتها تتحول الى صراع لاثبات وجودها ، ولكن عن طريق الفن والشعر .

وإذا كان الشعر فنا ودلالة في وقت واحد ، فإن هذا الفن وتلك الدلالة يتداخلان في هذه القصيدة ، بشكل حميم ، يجعل القصيدة تحقق نموها العضوي الداخلي ، وبذلك تتهيأ نموذجا حيا يؤكد فرضية الصورة الكلية في الشعر ، وهو الوجه الفني للوحدة العاطفية المتحققة في صورة لغوية .

ورغم أن حركة الشعور والعاطفة بدأت بسيطة في المقاطع الأولى من القصيدة فإنها مالت إلى التركيب والتكثيف ، عندما شحنت مقاطعها الأخيرة بجمل فعلية ينفرد فعلها المضارع بالصورة ، ولا تتخلله أفعال ماضية . وقد رأينا في المقطع السابع نوعا من العنف في الحركة والصراع ، في كل من " تصخب " و" ترعد " ، وهي أفعال ايجابية ، أصبح الشعر معها نوعا من الفعل والحيوية ، بخلاف المقاطع الوسطى التي كانت معانيها سلبية ، لأن المحرك فيها دائما يكون ذكرى ، أوشيئا خارجيا ، والواقع أن المقاطع الوسطى ذاتها كانت تتضمن نوعا من التوتر ، دل عليه قول الشاعرة " فتزعج ناري خلف الرماد " ، " فصورة النار تحت الرماد أتت للتعبير عن الحزن الكامن خلف المظاهر الهادئ " (1) .

والواقع أن تركيب القصيدة يعود إلى كثافة المشاعر التي تتخللها ، ففي غمرة الاحساس بالفقد والحرمان تتأمل الشاعرة حياتها المعذبة ، وليلها الموحش وتمكي قلبها وشبابها ، فتتوالى عليها صور من الحزن والقلق ، الذي تثيره المجموعات اللفظية المصاحبة للألفاظ المحورية (حياة - ليل - قلب - شباب) ، على الوجه الآتي :

1 - الحياة ═══ دموع + أسى + شجون + أغلال + تلاشي .

═══ شوق + شعر + غناء = حياة خالدة .

2 - الليل ═══ شجون + سكون + حلم + أيوف + سهد + وجد + شعور كئيب .

3 - القلب ═══ يتم + ألوم

4 - الشباب ═══ عذاب + اغتراب + أسر + أمان كواذب .

ولا شك أن هذا التقابل المضني يعكس ، عن طريق تلك المصاحبات غير العادية ، حقيقة الصراع النفسي الذي عانته الشاعرة ، منتفضة بين الرغبة في الاقبال على الحياة ، وبين العجز الذي يقعد بها عن غايتها ، بسبب القيود التي تشدها إلى أسفل . غير أن هذا الصراع قد انتهى بنوع من الانتصار الذاتي على الحزن والموت بعد أن أثبتت وجودها عن طريق الفن ، وهذا يعني أن الشاعرة حققت درجة من الحلم الذي راودها طويلا ، فتخلصت من الماضي وتحركت في الحاضر ، متطلعة إلى

1 - محي الدين صبحي : دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، ص203 .

المستقبل الذى يضمن لها الحياة والخلود .

وعلى الرغم من أن القصيدة تحقق، فى كل مقاطع، دورة نفسية ومعنوية، تبدو مغلقة على نفسها، فانها تقدم فى النهاية صورة كلية لحياة فدوى، بجزئياتها الدقيقة . وهى صورة متحركة رغم السكون الذى يتخللها .

وفى الأخير تبقى قصيدة "حياة" أشبه بمعزوفة موسيقية، تعانق وجداننا، وتثير فينا مشاعر التعاطف والمشاركة الانسانية، لأنها صادرة عن تجربة شعورية صادقة .

والواقع أن الشكل النغمى الذى وافقته هذه القصيدة، وهو يتحقق فى عدد من قصائد الشكل الغنائى الثانى، يعكس دلالة نفسية، تحكى الصراع النفسى الذى تعانيه الشاعرة، مترددة بين التزام الحزن وفاء لمن رحلوا، وبين الاقبال على الحياة، تحقيقا لرغباتها الفارية التى تتطلع الى الحب والشعر والموسيقى .

O

ويلاحظ أن قصائد هذا النوع الغنائى الثانى تشترك، فضلا عن الجوانب السابقة، مع قصائد النوع الأول فى البحور الشعرية المعتمدة، حيث تظهر بالصورة والترتيب الذى رأيناه فى الفصل السابق، وان كانت أقل عددا ونسبة هنا :

البحر	عروض تقليدى: متناظر	عروض تقليدى: موسع	عروض حر	المجموع
المتقارب	1	2	3	6
السريع	-	2	1	3
الكامل	1	-	2	3
الرمل	1	-	1	2
الخفيف	1	-	-	1
الرجز	-	-	1	1

ويتضح من هذا الجدول أن العروض التقليدى، فى صورته العمودية قد اختفى تماما، وبالمقابل، فان رقعة العروض الحر قد اتسعت بشكل لافت.

أما الفروق الفنية الخفيفة ، بين هذا الشكل وسابقه، فتتجلى في درجة ارتباط الغنائية بالقصص.. واذا كان المؤكد أن غنائية القصيدة عند فدوى ترتبط، غالبا ، بشكل أو درجة من القصص ، فان صورة هذا الارتباط تتحدد من رصد الحركة التي تسير فيها القصيدة ، وهي ، في هذا الشكل وسابقه، تأخذ اتجاها أفقيا ممتدا، غير أنها ، في الشكل السابق ، تميل غالبا الى رعاية الزمن الخارجي ، فتكاد تكون أفقية حرفية . وذلك يعود الى ارتباطها بخيط قصصي أكثر بروزا . أما هنا فان هذا الارتباط يتحقق بصورة أقل . وهذا مايجعل أفقية القصيدة مرتبطة بالحركة النفسية أكثر من ارتباطها بالخيط القصصي . فتتحدد حركة القصيدة تبعا لحركة الزمن النفسي، من حيث بدايته التي تتصاعد ، محققة ذروة انفعالية ، تنتهي غالبا الى خاتمة هادئة، يحققها الافراغ العاطفي الذي تتخلص منه الشاعرة . ويصدق هذا الوصف على معظم القصائد الآتية : خريف ومساء - الى صورة - قصة موعد - وأنا وحدي مع الليل - حتى أكون معه - القيود الغالية - دوامة الغبار - ذاك المساء - الاله الذي مات، تاريخ كلمة .

ويبدو أن الخيط القصصي في شعر فدوى ، لا تنحصر قيمته الفنية في كونه رابطا لعناصر التجربة المعروضة ، بأبعادها المختلفة ، بل يضفي على القصيدة صورة أخرى من فنيات القصة . ونحن نعلم أن القصة قد تأخذ مسارا خيطيا ، يبدأ بالتمهيد للموضوع أو الفكرة أو التجربة التي تنقلها . وهذه طريقة فنية بسيطة ، توظف لتهيئة الجو النفسي للقارئ أو المستمع ، بحيث يمكنه تلقي القصة ، في شيء من اليسر والتجاوب العاطفي والفكري . وقد تبدأ القصة موضوعها رأسا ، دون تمهيد وهذه طريقة فنية أقل بساطة من الأولى ، لأنها تنقل القارئ مباشرة الى قلب الحدث ، أو تضعه أمامه وجها لوجه . وقد كانت معظم نماذج الشكل السابق تنهج هذه الطريقة الثانية . أما هنا فان الشاعرة تزاوج بين الطريقتين . فنراها تمهد للموضوع، في عدد من القصائد ، مثل : خريف ومساء - قصة موعد - حلم الذكرى - حتى أكون معه - الكلمة والتجربة - ذاك المساء - الاله الذي مات - تاريخ كلمة . وتلجأ الى عرض الموضوع مباشرة ، دون تمهيد ، في قصائد أخرى وهي : الى صورة - حياة، قلب يتعذب - وأنا وحدي مع الليل - مع لاجئة في العيد - القيود الغالية، ساعة في الجزيرة - .

وهى فى كل ذلك ، تعمد الى التعبير المباشر عن عواطفها وتجاربها ، باستخدام الطرق البيانية البسيطة ، مثل السرد والتقرير ، والوصف المباشر ، والطلب والنداء ، والاستفهام الخالى من التعقيد . وتتضح صورة التعبير المباشر بهذا التحديد ، فى عدة قصائد هى : حياة - قلب يتعذب - مع لاجئة فى العيد - ساعة فى الجزيرة - القيود الغالية .

غير أن الشاعرة تعمد حينا آخر الى التعبير بالصورة ، فتعرض تجربتها عرضا صوريا يستغرق القصيدة كلها حينا ، كما فعلت فى قصائدها : الى صورة - قصة موعد ، وأنا وحدى مع الليل ، حتى أكون مصدر الكلمة والتجربة - الاله الذى مات - وتزاوج حينا آخر بين التعبير المباشر والتصوير الموحى ، فى قصائدها : خريف ومساء - حلم الذكرى ، دوامة الغبار - ذات المساء .

ففى قصيدتيها " الكلمة والتجربة "(1) و" الاله الذى مات "(2) نصادف نموذجين فنيين للصورة التى تستغرق القصيدة كلها . ففى الأولى نطالع تصويرا لكلمة " الحب " وايحاءاتها بأكثر من صورة مفردة . فهى ملمس ناعم جميل ، ونسمة ترف على الصحراء المجدبة ، فتبعث فيها الحياة ، ونغمة عذبة تشيع فى الكون ، فتحيله الى أغنية ، وفى الليالى الموحشات تصبح نجمة هادية الى منابع الحلم والأمل . أما التجربة ، وهى تجربة الحب أيضا ، فتأخذ صورة أكثر حركة وحيوية ، تقوم على التشخيص الذى يجعلها انسانة فاتنة ، فى منتهى الاغراء بالخصب والعطاء . فهى تقبل علينا بكنوزها الخيرة :

بنضارة تطرق أبوابنا تطرقها بنضارة حلوه
تومض من عينين مسحورتين وضاحتين
تطرقها بضحكة طائره
ساخنة ، بنكتة بارعه
ذكية ، بلفتة من جبين
غض فتى ، زنبقى الرواء

وبهذا تتحدد ملامح التجربة - الانسانة : نضارة حلوة وومض عينين فاتنتين ، وضحكة طائرة ، ولفتة جبين غض فتى ، زنبقى الرواء (والزنبق عند فدوى رمز دائم لعلاقتها العاطفية) . بكل هذا الحسن والاغراء تقبل علينا التجربة ، فتطرق

---

1 ، 2 - فدوى طوقان : أعطنا حبا ، ص 90 ، 125 .

أبوابنا ، حاملة الينا خيرها وعطاءها ، فترقص أعماقنا ، ونطير فرحا :

فنفتح الأذرع في نشوه
نعانق التجربة الحلوه
نحقق الحلم الذى أوغلت
رؤاه في أعماق أعماقنا

لكن هذه النشوة لا تدوم ، فسرعان مايتضح زيف هذا الحلم الذى أغرقتنا التجربة فيه، باغرائها وسحرها ، فتظهر الكلمة الخادعة في صورتها الحقيقية ، وهى تحمل كل ملامح الزيف الذى يغلف العلاقة :

يوم وتعرى الكلمة الناعمه
من ظلها ، من سحرها الهانى
يوم، ويبدو وجهها الشائه
عبر مسافات جليديه
خلف متاهات ضبابيه
وجه كئيب الروح ، وجه حزين
مرت عليه لفحات الظنون
فأذبلت زهوته الباسمه
وأطفأت فيه شعاع اليقين
وجه شقى ، في التفاتاته
كل أسى الدنيا وثقل السنين

وعند ذاك تهرب السعادة منا ، وتضيع آمالنا :

يوم، وتنهار سماواتنا
وتنتهى الدنيا التى أمرعت
وأينعت فيها خيالاتنا
يوم، ونرتد حيارى الخطى
نسأل عن أشواقنا الرائعه
نبحث عن أشيائنا الضائعه
أين مضت؟، كيف استحالت هبا ؟
أهكذا نفقد أحلامنا ؟
أهكذا لاشىء يبقى لنا ؟

0 0

ويبقى الصدى وحده مرددا :

بلى ، بلى ، لا شيء يبقى لنا

لا نجم ، لا نغمه

لا ظلل ، لا نسمه

ترف في صحرائنا المجدبه

وعلى الرغم من هذه المرارة التي تعقب التجربة الخادعة، فان فدوى لا تفقد الثقة بالكلمة، فتصر على خوض التجربة ، مرددة أنه لا قيمة للحياة اذا انطوينا ، ولم تحترق أرواحنا في لهب التجربة . وهنا تخرج الشاعرة عن غنائيتها المحضة لتصوغ حكمة ، بصوت جماعي ، يتجاوز الواقع وسلبياته، ويتطلع الى وضع أكثر صدقا واتزانا . وهذا ملمح فني وفكري، مشترك بين هذه القصيدة وقصيدة " الاله الذي مات".

واذا كان الحديث في القصيدة السابقة ، عن الحب : كلمة وتجربة، فانه في القصيدة الثانية حديث عن الحب الذي لا يبقى مجرد كلمة أو تجربة، بل يتحول الى شيء أعظم ، الى "اله طفل".

وتتكئ فدوى ، في رسم صورة هذا الاله الطفل ، على الموروث الأسطوري القديم الذي كان يصور الحب على أنه وليد جميل الطلعة ، أو أنه اله طفل لا يشيخ . وهذه صورة مثالية مشرقة ، تشع بالمعاني العميقة ، وتؤكد أنه اذا كانت " ألوهة" هذا الطفل تجعله موضع عبادة وتقديس، فان" طفولته " تجعله موضع رعاية وحنان . وسرعان ما يداخل هذه الصورة نوع من التشوش والتوتر، ذلك أن هذا الحب ، رغم الوهته وطفولته، يموت هنا ، كما مات بشكل آخر في " الكلمة والتجربة" . وبهذا تقوم الصورة على شيء من التركيب الذي يحكي انهزاما عاطفيا ، في منتهى العمق والتوتر.

ويقوم بناء القصيدة على بداية تحكي توجه العابدين الى محراب " الاله الطفل" ، يقدمون القرابين ، ويمارسون ألوان العبادة ، صلاة وتوبة وكفارة :

ذات يوم رائع الصحوة جئنا

للاله الطفل نحدو نا أماني وأماني

نحن جئناه لنطوي عنده سفر الذنوب

لنصلي ونتوب

وبأيدينا له كفارة الشعر

وقربان الأغاني

يلي ذلك ذروة انفعالية تحكي التوتر الشعوري الذي أصاب أولئك العابدين (وهم في صورة مختزلة فدوى وحدها) ، عندما وجدوا الهيكل الطفل جثة لا حراك فيها ، فارتد تخطاهم ، واستولى عليهم الذعر ، وراحوا يبذلون الحيل ليبعثوا الحياة في طفلهم من جديد ، لكن دون جدوى .

ويأتي بعد ذلك مقطع استرجاعي يصور النعيم الذي كان هذا الاله يغدقه على هؤلاء الدائفين حوله ، قبل عام ، بل قبل شهر واحد . وتنتهي القصيدة بصورة تفيض أسفا على هذا الذي :

كان طفلا رائعا . . كان الـه

مات فينا

وهنا نرى العابدين المنكوبين يتطلعون الى افتداء الميت العزيز وبعثه من جديد :

آه لو نقدر نعطيه الحياه

من جديد

0

وتصور أهمية هذه القصيدة الى أكثر من ناحية ، فبالاضافة الى التعبير الصوري الذي يستغرقها ، يقوم ذلك التجاوب الصادق بين الشاعرة ولغتها ، التي تنهض بوظيفة التعبير الصادق عن مشاعرها ، وتنقل ذلك التلون الشعوري الذي يلازمها في حالتي القوة والضعف ، أو الأمل واليأس ، وعند الفرح والحزن ، وأمام الحياة والموت .

كما تقوم هذه القصيدة نموذجا حيا لطريقة الشاعرة في توظيف الموروث الفني واللغوي ، ممثلا في العنصر الأسطوري الذي أقامت عليه صورتها الكلية ، وممثلا في عناصر دينية مشتركة مثل : الصلاة والتوبة وسفر الذنوب ، والكفارة والقرابين . وكلها ألفاظ ذات علاقة وثيقة بالسياق الشعري الذي ينتظم القصيدة .

0

وحين تزاوج فدوى بين التعبير السردي المباشر ، والتعبير الصوري الموحي ، تقوم الصورة عندها عنصرا نسيجيا مفردا ، يؤدي وظيفته الجزئية ، في الفصل الذي يرد فيه ، ولا يمتد الى باقي الفصول . ويمكن تلمس هذه الصورة المفردة في عدد من القصائد التي أشرنا اليها سابقا ، ومنها " خريف ومساء " التي يقوم فيهما المقطعان الأول والثاني ، على لون من التصوير المتحقق على أساس التشخيص ، الذي يضفي على السياق الشعري لونا من الحركة والحيوية ، بل وصبغة من الأسطورة .

تقول فى المقطع الأول :

هاهى الروضة قد عاشت بها أيدى الخريف
عصفت بالسجف الخضر وألوت بالرفيف
تمص الاعصار ، ثم جار على اشراقها
جردتها كفه الرعناء من أوراقها
عريت ، لا زهر ، لا أفياء ، لا همس حفيف

وتقول فى المقطع الثانى :

هاهى الريح مضت تحسر عن وجه الشتاء
وعروق النور آلت لضمور وانطفاء
والفضاء الخالد اربد وغشاه السحاب
ونفسى ، مثله ، يجثم غيم وضباب
وظلال عكستها فى أشباح المساء

وفى كل من المقطعين تتعانق المحسوسات ، فى علاقات تشابهية ، تؤلف بين عناصر مألوفة لتعطى صورة غير مألوفة . وعلى هذا الأساس قامت (أيدى الخريف) تعصف بالسجف الخضر ، وانطلقت (كف الاعصار الرعناء) تجرد تلك الروضة من أوراقها ، وتعريها من جمالها وزهرها وهمس حفيفها . وتمضى الريح (لتحسر) عن (وجه الشتاء) ، أما (عروق النور) فتصير الى الضمور والانطفاء . وقد نجحت هذه الصور المفردة فى نقل المشهد بكل أبعاده وعناصره الجزئية .

ثم تمضى الشاعرة بعد ذلك فى التعبير المباشر العادى ، لتصور عواطفها وأحاسيسها القلقة ، التى أوحى بها ذلك المشهد الخارجى ، الذى يحكى تجربة الفناء التى عصفت بالطبيعة وعناصرها ، فى فصلين موحشين متعاقبين : الخريف والشتاء .

والواقع أن تشخيص الطبيعة وعناصرها المختلفة ، واضفاء الحياة عليها ، بنسبة صفات أو أفعال انسانية اليها ، سمة فنية شائعة لدى الشعراء الرومانسيين والرمزيين عامة . وقد حفل الشعر العربى الرومانسى ، لدى جماعتى أبولو والمهجر ، بفيض من هذه الصور القائمة على الأساس الموصوف .

وطبيعى أن يظهر مثل هذا الاتجاه الفنى عند فدوى ، التى قلنا ان شعرها فى مراحلها الأولى ، على الأقل ، يعد امتدادا لمدرسة أبولو ، ان لم يكن صدى لها . والذى ينبغى التأكيد عليه هو أن هذا الاتجاه لا يبرز عند فدوى ، فى قصائدها

الغنائية الأفقية المركبة فقط، بل انه منبث في معظم شعرها ، بمختلف أشكالـــه الفنية .

وأيا كانت نقاط الاشتراك والاختلاف بين الشكلين الغنائيين الأفقيين : البسيط والمركب ، فان الفارق الجوهري بينهما يكمن في درجة العاطفة ، وصـــورة الاحساس الذي تنهض القصيدة بتصويره .

صحيح أن هذين الشكلين يلتقيان مرة أخرى ، في تعبيرهما المباشر عـــن عاطفة مفردة ، لكن هذه العاطفة لا تبقى على صورة واحدة من البساطة والتـــحدد ، فيبلغ فيها التموج والانكسار والصراع الذاتي درجة ، تجعلها في غاية التـــركيـــب والتعقيد النفسيين . وتنهض جميع النماذج التي أفرزها الجدول التصنيفي تـــحـــت هذا الشكل الغنائي الثاني ، لتعبر عن ذلك التوتر النفسي الذي تعانيه الشاعرة : مترددة بين الرغبة في الانطلاق العاطفي وبين الميل الى الانطواء الذاتي ، أي بين الاقبال على الحياة والتراجع الى الداخل . وهي تحس بجهد أن الانطلاق العاطفي يتيح لها تأكيد ذاتها ، واثبات وجودها ، واشباع رغبتها . بينما يحرمها الانطـــواء الذاتي من كل ذلك . وهذا التعارض في الرغبات والأحاسيس يجعل فدوى تعيـــش لونا من الصراع الداخلي القائم على تعارض شعوري حاد ، لم تمتلك بعد القـــدرة على تجاوزه .

واذا كانت قصائد هذا النوع ، تقوم غالبا ، على ذروة انفعالية حادة ، هي التي تمنحها حظها من التركيب الذي قلنا انه صفتها الجوهرية المميزة ، فان صورة هذا التركيب ، بالمعنى الذي شرحناه ، لا تتضح الا بتحليل نقدي لنموذج يمثل هذه القصائد . ونأمل أن ينهض التحليل الآتي لقصيدة " الى صورة " بالوظيفة الايضاحيـة المطلوبة هنا .

وتعكس طريقة الشاعرة فى عرض تجربتها رأسا ، دون تمهيد ، من جهة أخرى . ومن هنا يميل تعبيرها الى التركيز والتكثيف ، وهما ما لهان فنيان ، فى كل شكل بنائى مركب .

وتسير القصيدة فى حركات انفعالية ثلاث ، تتدرج ، من محاولة الكتمان فى البداية ، الى قمة التفجر العاطفى ، عندما تبلغ القصيدة ذروتها ، ثم يعقب ذلك هدوء نفسى ، يحقق التوازن الذى تسعى كل تجربة فنية الى بلوغه ، عن طريق الافراغ العاطفى للمشاعر المكبوتة .

وتقوم وحدة الصوت فى القصيدة دليلا شكليا ونفسيا على غنائيتها ، على الرغم من توجيه الخطاب الى الصورة ، وذلك يعود الى أن الصورة هنا هى فى ذاتها ، ومن هنا تنهض هذه الصورة المركبة للصوت الواحد لتحمل ملمحا دلاليا على وحدة شعورية معقدة ، تحقق للقصيدة صفتها الجوهرية التى تميزها ، بشكل واضح ، عن نماذج النمط البنائى الأول (الغنائية الأفقية البسيطة) ، التى عرضنا صورا منها فى الفصل السابق .

ان غنائية هذه القصيدة تكمن اذن فى كون الشاعرة تصدر عن وجدانها الذاتى ، فتصور عواطفها المكبوتة ، من خلال عرض هذه التجربة النفسية الصادقة ، التى يكشف عنها هذا الطبع الأنثوى الذى يفضحها ، فى صورة عارية لا تخفى شيئا من أحلامها الذاتية .

أما أفقية القصيدة فتتحقق من خلال التدرج فى عرض التجربة ، وتصوير العاطفة ، فالشاعرة تبدأ مترددة متكتمة ، ثم تبوح بحبها للصورة ، وتطلب اليها بقاءه سرا ، ثم تلح عليها فى أن تبوح بكل شىء للحبيب البعيد ، لكن فى وقت واحد فقط ، عندما يلفه الليل ، فيخلد الى النوم . . . هناك فقط يمكنه أن يعلم حقيقة عواطفها نحوه . . . فكأنه فى النهاية لا يعلم شيئا . وعندما يطلع الصباح لا يجد شيئا بين يديه ، لأن الصورة تعود بكماء ، كما جاءت . وقد قالت الشاعرة كل شىء من حيث أرادت أ لا تقول شيئا . فهى تحكى احساسا مراهقا ، يتردد بين الصمت والافصاح ، بين البوح والكتمان .

ويتضح من ذلك ، أن أفقية هذه القصيدة تأتى من مسارها الخيطى الذى يتحدد فى حركات ثلاث :

1- بداية مباشرة متدرجة

2- ذروة انفعالية يبلغ فيها التعبير الذاتى مداه من الافصاح ، وتعرية المشاعر

3 - خاتمة يتحقق فيها نوع من الهدوء النفسي ، تهدو معه الشاعرة وكأنها قد تخلصت من عبء كبير كان يثقل كاهلها ، ويخنق أنفاسها .

وتتحقق هذه الأفقية أيضا ، من خلال البناء المقطعي الذي يجسد لونا من الترابط المعنوي ، بين مقاطع القصيدة التي تتوالى في انسجام تام .

أما الصفة الجوهرية المميزة لهذه القصيدة ، ولأمثالها ، وهي صورتها المركبة ، فتنهض من واقع الشاعرة التي تعيش لحظة متوترة ، فتنقلها الينا بكل مافيها من صراع نفسي ، تحاول اخفاءه ، لكنه يفضحها . ومع ذلك ، فنحن لا نعلم لماذا تكتم حبها ؟ وهي تحدث صورتها ، بل تحدث نفسها ؟ . ثم لماذا تلح على الصورة في ألا تبوح بحبها الا عندما يهبط الليل ، وينام الحبيب . . . عند ذلك فقط ، ينبغي أن تقول هذه الصورة كل شيء ؟ . فكأن القصيدة ، بهذا الكتمان في اليقظة ، وبذاك الافصاح في الحلم ، لا تقول شيئا . لكنها -كما قلت- تقول كل شيء عندما تعكس حقيقة الاحساس الداخلي الذي تعانيه الشاعرة .

وليست الحركة النفسية وحدها هي التي تقوم على التركيب المتجسد في ذلك التعارض الواضح بين رغبات ومشاعر دفينة . بل ان عناصر النسيج تنهض بدورها ، لتجسد تلك الحركة النفسية المعقدة ، فتعمد الشاعرة الى استخدام الجملة الشرطية أربع مرات : مرتين في المطلع ، ومرتين عندما تتهيأ الصورة لتنقل الرسالة التي حملتها اياها الشاعرة . ولاشك أن الجملة الشرطية هنا قد نجحت في تصوير هذا التقابل أو التقلع النفسي . فالفعل في مثل هذه الجمل ، لما يتحقق بعد ، فكأن الشاعرة في النهاية تحلم . . . أولا تتحدث على الاطلاق . على أننا نلاحظ درجة واضحة من الاندماج العاطفي بين الشاعرة ولغتها ، التي تنجح في أداء وظيفتها الفنية . وهذا الاندماج يتحقق في جميع مراحل أداء التجربة . ويبرز بشكل أوضح ، في التعبير عن الكتمان بصيغ الأمر والنهي ، حين تقول لصورتها :

فاحذري ، لا تجهري ، لا تبوحي
لا تبيني تأثرا وانفعالا
واكتمي عنه مايزلزل روحي
منه ، واطوي هواي عن عينيه

غير أن الأمر والنهي لا يجديان في حفظ هذا السر ، فيتكشف الحب ، ويتجلى الاحساس الفطري الذي لا تنفع الحيل في اخفائه .

وتتحقق صورة ذلك الاندماج العاطفي مع اللغة مرة ثانية، حين تنطلق الشاعرة ، من خلال صورتها ، في الافصاح عن حبها ، عندما تتهيأ الفرصة، ويستيقظ اللاشعور، فتتخلى عن النهي ، وتأمر بالافصاح وحده :

فاسبقى أنت كل حلم اليه

واستقرى هناك في جفنيه

عانقى روحه، ورفي عليه

انشديه شعري وغنى لحوني

في هواه ، بشيه كل شجوني

صوري لهفتي له وحنيني

حدثيه عن صبوتي ، عن جنوني

حدثيه، حتى يلوح الصباح

ومن خلال هذا التعارض بين ارادة الكتمان ، وغريزة الافصاح والتعبير عن حقيقة الذات ، ينتصر الوعي الباطن ، وتتكسر القيود التي تكبل الشاعرة، فتحقق صورة من الحلم الذي تطلعت اليه طويلا ، وعند ذلك تهدأ الحركة، لأن الشاعرة بلغت غايتها ، وحصلت على راحتها النفسية التي نهضت القصيدة بتحقيقها فنيا .

وقد حققت الشاعرة ، في هذه القصيدة ، مستوى بنائيا رفيعا ، يستند الى وحدة فنية متحققة من خلال النمو الداخلي لحركتها الشعورية . وقد تم ذلك ، بفضل البناء المقطعي الذي قام بوظيفة ترابطية حية، تعانقت فيها المقاطع ، وتشابكت الصور، وتموجت العاطفة حينا ، ثم انطلقت في حركة نفسية متوترة ، وانفعال متقد . ونجحت الشاعرة ، في أن تخلع ، من نفسها ، هذه الصورة التي تحمل كل خصالها النفسية . ولم تقف عند هذا الحد ، فحملت معالم خصائصها الفنية عندما تصدر عن وجدانها ، لتحقق ذلك الانطلاق العاطفي الذي يميز تجربتها الفنية ، في صورتها الغنائية على الأقل .

وقد ساعدت الوحدات المشكلة للبحر الخفيف ، في صورته المشطورة ، التي تشبه انشطار الشاعرة في هذه الحالة ، بدورها في نقل هذه التجربة النفسية، بكل توهجها وتدفقها .

الفصل الثالث

الغنائية الرأسية البسيطة

واضح أن عنوان هذا الفصل يوحي بالتركيز الشديد على هذا اللون الجديد من الشعر الذي يأخذ صورة القصيدة الغنائية الرأسية البسيطة ، وهي الشكل الغنائي الثالث عند فدوى ، كما ذكرنا في مقدمة هذه الدراسة ، وبين الصورتين اللتين عرضناهما في الفصلين السابقين . ومن هنا يصبح الحديث عن البنية العامة لهذا الشكل معرضا للوقوع في التكرار الذي يفقد الدراسة عمقها وقوتها .

والواقع أن الحديث عن البناء الفني - افتراضا وتنظيرا - يبدو أمرا سهلا ، غير أن اختيار الفروق ، وانتخاب النماذج الممثلة ، عند الممارسة النقدية ، يصبح أمرا في غاية الدقة ، لأن الأشكال الفنية متداخلة ، على نحو يجعل الفروق بينها طفيفة ، أو هكذا تبدو على الأقل .

ونحن عندما نشير الى هذه القضية الهامة فاننا لا نريد أن نتجاهل الحقيقة الفنية التي تقول " ان الشعر هو الفلاحة ، بمعنى أن كل قصيدة تخضع في نموها لقوانين طبيعتها " (1) . ولكننا نود التأكيد على أن الافاضة في تحليل العناصر البنائية العامة المشتركة بين هذه الأشكال أو تلك ، قد يصبح حشوا ، اذا تمسكنا بالتعريفات العامة لتلك العناصر المشتركة . وعلى هذا فاننا ، ونحن بصدد الحديث عن البنية الأساسية للقصيدة الغنائية الرأسية البسيطة ، سنعمد الى شيء من الايجاز الذي يتحاشى التكرار ، ولا يهمل الجوانب الجديرة بالبحث والدراسة .

ولا بأس من التذكير بالخصائص البنائية العامة المميزة لهذا الشكل ، بالصورة التي عرضناها في المقدمة ، حين قلنا ان الطبيعة البنائية لهذا الشكل تتحدد على الوجه الآتي :

1 - الشاعرة تتحدث بطريقة مباشرة ، فينفرد صوتها بالقصيدة ، عندما تستعمل ضمير المتكلم ، فتروي قصصها الذاتي ، أو تتحدث وكأنها لا تخاطب أحدا ، وعندما تستعمل ضمير الغائب لتحكي نفسها ، وتظل بطلة القصيدة ، حتى عندما تصور أصواتا أخرى محكية .

---

1 - اليزابيث درو : الشعر ، كيف نفهمه ونتذوقه ، ص 43 .

2 - العنصر القصصي فى القصيدة بسيط جدا ، أو لا يكاد يظهر ، ومن ثم لا تسير حركتها فى اتجاه أفقي ممتد ، كما هي الحال فى الصورتين الأفقيتين ، بل تخضع لحركة نفسية داخلية ، هادئة بسيطة غالبا ، تأخذ مسارا رأسيا ، فيأتي الشعر مجرد ايحاء أو تجسيد فني للحظة شعورية أو زمنية واحدة . وقد تميل القصيدة الى أن تكون مجموعة لوحات أو مشاهد تصور لحالات نفسية متعمقة ، لكنها لا تبلغ درجة التوتر والصراع الذى يميل بها الى التكثيف والغموض.

3 - وتصور قصائد هذا النوع عواطف مفردة ، أو احساسات بسيطة تخلو من التعقيد والتركيب .

ويتضح من هذا الوصف البنائي أن القصيدة الغنائية فى صورتها الجديدة تشترك مع الشكلين السابقين فى غنائيتها ، وتشترك مع الأول وحده فى عاطفيتها ، وتختلف عن الاثنين فى حركتها ، وفى فروق فنية أسلوبية ، كما سنرى .

وقبل أن نفصل الحديث فى البنية الفنية لهذا الشكل الجديد ، يحسن بنا أن نشير الى أن نماذج هذا النوع قد بلغت ثلاثين (1) نموذجا موزعة على الخريطة الشعرية لفدوى ، بالصورة التى يحددها الجدول الموسوم فى الصفحة القادمة .

---

1 - يصح هذا الرقم اذا سايرنا الترتيبات الواردة للقصائد المذكورة فى فهارس الدواوين المشار اليها ، أما اذا أجرينا ترتيبا جديدا ، على أساس أن قصيدتي " حصار " و " لقاء كل ليلة " تعدان قصيدة واحدة ، وكذلك " لحظة " و "بوركت لحظتنا " . وبهذا يصير عدد النماذج ثمانية وعشرين فقط .

ونحن نصل الى هذا الترتيب الجديد ، لأننا نعتبر القصائد الأربعة قصيدتين فقط ، تضم كل منهما مقطوعتين داخليتين ، تستقل كل منها بعنوان خاص ، لكن أولاهما تحمل الرقم 1 ، وتحمل الثانية رقم 2 ، وكل مقطوعتين تعالجان فكرة أو تجربة واحدة ينتظمها نظام ايقاعي واحد . وسوف نرى عند تحليل قصيدة الى العام الجديد أن فدوى كثيرا ماتعمل ذهنها فى قصيدتين تعالجان فكرة واحدة ، وتوحيان بمعنيين متكاملين أو متناقضين .

د 1	د 2	د 3	د 4	د 5	د 6
أشواق حائره الصدى الباكي فى محراب الأشواق وجـود	شعلة الحرية وجدتها وانتظرني كلمانا ديتني منيهة لن أبيع حبه هباه	صلاة الى العام الجديد الى المفـــرد السجين القصيدة الأولى اليه بعيدا يزورنا يوم الثلوج اسمك غيران	رؤيا هنرى جسر اللقيا لماذا ؟ حصار لقاء كل ليله ولا شي يبقى عند مفترق الطرق لحظة بوركت لحظتنا	الى السيد المسيح حريتي	لا شيء

ويتضح من هذا الجدول :

1 - أن هذا الشكل يتميز بكثرة نماذجه، وهذا جانب يميزه عن الشكل الثاني ويقربه من الشكل الأول ، حيث يمثل معه خطين شعريين طويلين ، ويختفي مثله في الديوان السادس.

2 - رغم التشابه القائم بين المنحنى البياني لهذا الشكل والشكل الأول ، فانهما يختلفان في خط السير أو التطور الكمي . ففي حين كان الشكل الأول يسير في خط تنازلي حتى يتلاشى تماما ، نجد هذا الشكل الثالث يتبع مسارا صاعدا ، يبدأ من الرقم 4 في د 1 ويصعد الى 7+ في د 2 ، ثم 8 في د 3 ، وهنا يأخذ في الانحدار فيكون 7 في د 4 ، وأخيرا 2 في د 5 ، ثم يختفي تماما .

ويبدو أن خط سير هذا الشكل يتفق تماما مع طبيعته البنائية التى تتحدد بشكل أعمق عندما ينظر الى حركة القصيدة التى وصفناها بالرأسية ، وبمقتضاها تسير الحركة الشعرية والشعورية وفقا لمنطق الشعر وحده ، دون رعاية للزمن الخارجي .

+ - على أساس الترتيب الجديد للقصائد .

واذا كانت هذه السمة الفنية المميزة ـ أعني الحركة الرأسية ـ هي الجديرة بالبحث ، لأن العناصر البنائية الأخرى قد اتضحت صورتها في الفصلين السابقين ، فان هذا لا يعفينا من تناول تلك العناصر بشكل أو آخر ، وذلك لأن الاشتراك في عنصر بنائي لا يعني تحققه هنا ، وهناك ، بالصورة ذاتها ، وواقع القصائد الغنائية عند فدوى يؤكد ذلك بقوة . وبعبارة أخرى ، فانه اذا كانت الغنائية رابطا فنيا يجمع هذه الأشكال ويوحدها ، على أساس انفراد الصوت الواحد بالقصائد الشعرية التي صنفت تحت كل نمط فرعي ، فان هذه الغنائية تتحقق بصور شتى ، بعضها يختص بنوع معين ، كالتعبير بضمير الغائب ، وبعضها مشترك بين نوعين ، أو أكثر كالتعبير بضمير المتكلم أو المخاطب ، أو الجمع . وقد رأينا الغنائية تتحقق ، في الفصل الثاني ، بشكل متميز عن صورتها في الفصل الأول . وهي تتحقق هنا بالصورة التي رأيناها في الفصل الثاني ، لكنها تظهر بشكل أوسع وأعمق .

فصوت الشاعرة ينفرد بجميع قصائد هذا النوع ، لأنها تعمد الى التعبير بضمير المتكلم دائما ، حيث يسود معظم قصائدها وحده . وفي باقي القصائد يتعانق المتكلم مع المخاطب المفرد أو جمع الغائبين والمخاطبين .

وعلى أساس التعبير بضمير المتكلم وحده تحقق قصائد فدوى غنائيتها ، عندما تصور قلقها وحيرتها فتتساءل ، في نغمة ذاتية شجية ، تستغرق قصيدتها " هباء " (1) ، على هذا النحو :

أما من نهايه
لدربي الطويل ؟
الام أسير ، لأية غايه
أجر السنين
وما من وصول ؟
⊕
ترى لم أجرى وماذا أريد ؟
وفيم طوافي
بهذي الفيافي
كظل شريد ؟

ولا تتركنا نتساءل عن سر هذه الحيرة ، وهذا القلق ، فتحكي لنا واقع التجربة الأليمة التي أتعبتها ، وجعلتها لا تتبين طريقا للخلاص والوصول

---

1 ـ فدوى طوقان : وجدتها ، ص 127 .

الى هدف حياتي منشود ، فتقول :

لقد أكلت قدمي الصخور
وموج الرياح تظل تدور
معي وتدور
وأجري أنا عبر هذا الخواء
وهذا الخلاء
هباء هباء
أمامي وخلفي وحولي هباء
وأجري وأجري وما في يدي
سوى الوهم شيء .

وتعود الى السؤال الحزين الذي بدأت به ، بعد أن تحولت الصخور الى وحش ينهش قدميها ، وغدا كل ماحولها " هباء " ، فتصرخ :

تعبت ، تعبت ، أما من نهايه
لدربي الطويل
لأية غايه
أجر السنين
ودربي يطول
وما من وصول .

وتطالعنا هذه النغمة الثنائية القلقة ، في أكثر من قصيدة ، بالانفعال ذاته تقريبا . وهذا مقطع من قصيدة " أشواق حائرة "(1) يعكس ذلك بصدق ، فنسمع الشاعرة تحدث نفسها ، في حيرة بادية :

ماذا أحس ؟ هنا بأعماقي ترتج أهوائي وأشواقي
في ألف احساس يحرقني متدافع التيار دفاق
ألف انفعال ، ألف عاطفة محمومة بدمي ، بأعراقي
ماذا أحس ؟ أحس بي لهفا حيران يغمر كل آفاقي
جفت له شفتاي وارتعشت أظلاله الحلى بأحداقي

فهذا التساؤل ينبئ بالمشاعر الذاتية القلقة ، ويصور حيرة الشاعرة وصراعها النفسي ، وهي تحترق لهفة الى شيء تحسه ولا تدركه .

---

1 - فدوى طوقان : وحدي مع الأيام ، ص 39 .

وتحافظ القصيدة على غنائيتها ، عندما تتوجه الشاعرة الى الماضي ، تحن الى عهوده الجميلة ، وتستعيد ذكرياتها مع حبيبها هجرها ، أو صديق غاب عنها ، وذلك يتحقق في عدد من القصائد هي (الصدى الباكي - و- في محراب الأشواق) (1) و (وانتظرني -و- كلما ناديتني) (2) ، و (الى المفرد السجين -و- القصيدة الأولى -و- اليه بعيدا -و- يوم الثلوج) (3) . وسوف نرى صورة تفصيلية لهذه الغنائية عند تحليل قصيدة " في محراب الأشواق " .

وتظل النبرة الغنائية صوت فدوى المتميز عندما تصور حزنها على الراحلين من أحبابها ، فتبكيهم ، وتستعيد ذكراهم ، بمناجاة شخصية هادئة ، في قصائدها (جسر اللتيا - و- لماذا ؟ -و- حصار -و- لقاء كل ليلة) (4) . وتقول في هذه الأخيرة :

أحبابنا ياموحشين بالغياب
أيامنا
أحبابنا ، والباب بيننا أصم
بالموت موصد وبالعدم
نوازع الأشواق كل ليلة تردكم
الى عيوننا
أحبابنا
بالحب نلقاكم وبالألم
والجرح ليس يخطئ الميعاد -
كل ليلة هنا
يضمنا لقاء
نحبه ، وان يكن حزينـا
نحبه ، وان يكن مهينـا .

فهذا النداء الحي بتلك اللفظة المتفجرة حنينا وشوقا - " أحبابنا " - يتحول الى أغنية عذبة تأسرنا ، وتجعلنا - رغم جلال الموت ، وشراسته بعد أن تجسم حاجزا

---

1 - م . ن . ص 83 ، 90 .
2 - فدوى طوقان : وجدتها ، ص 45 ، 71 .
3 - " : أعطنا حبا ، ص 30 ، 46 ، 50 ، 66 .
4 - " : أمام الباب المغلق ، ص 36 ، 39 ، 44 ، 47

حديديا يمنع لقاء الأحبة ـ نحس أن الشاعرة تناجي أحبتها وكأنهم أحياء ، حيل بينها وبينهم ، وهي لا تفزع من ذلك ، بل تفرح باللقاء الروحي الذي يجمعها بهم كل ليلة .

أما ضمير المخاطب فانه لم يجد صوتا بديلا ، كما رأينا في الفصل الثاني ، بل عاد الى دلالته القديمة ، كأداة توجه الى الآخر ، وفدوى تتوجه الى الآخر كثيرا في قصائد هذا الشكل ، لكنها لا تخرج الى الخطابية المألوفة عند التوجه الى الآخرين ، لأن الخطاب عندها غنائي مرتهل بتجربة ذاتية تمتد من الأعماق ، لتغطي سطح القصيدة وحدودها ، فلا يحضر الآخر فيها الا موصوفا ، ولا يسمع صوته الا محكيا ، لأن التوجه اليه لا يعدو الاشارة الى طرف ثان في التجربة التي تصورها الشاعرة وتنقلها بصوتها المفرد .

واذن ، فعندما تغني فدوى للحب ، وتناجي الحبيب ، يصبح الحديث عن الغنائية في شعرها اسرافا ، لأن كل قصائدها هكذا ، تنهض نماذج شعرية تؤكد أصالة التعبير الذاتي الحي الذي ينال سمة فنية مميزة لها ، وهذا ما نراه عندما تعبر عن وفائها للحبيب الغائب ، عندما تحاصر بمداعبة غزلية عابرة فتهرب قائلة " لن أبيح حبه " (1) ، وعندما تتوجه بصلاتها " الى السام الجديد " (2) ، وتستعد للقاء الحبيب مهللة " يزورنا " (3) ، فتناجيه وتترنم " باسمه " (4) ، وتداعب " زنبقة الخيران " (5) ، وعندما تشك في وفائه تصارحه بأن " لا شيء يبقى " (6) ، فتعود عند مفترق الطرق " (7) ، ثم تظفر به في " لحظة " (8) تنسيها قلقها وإبعادها ، فتقبض عليه بكل قواها ، وتهتف " بوركت لحظاتنا " (9) .

ولا تنسى الشاعرة " شعلة الحرية " (10) و " حرية الشعب " (11) فتغني للثورة والوطن ، وتمجد الانسان في " رؤيا هنري " (12) ، ثم تبكي القدس الجريحة ، فتتوجه الى السيد المسيح في عيده " (13) تناشده أن يعيد للمدينة بهاءها وأمنها .

وتسير قصائد هذا الشكل في حركة رأسية ، نحاول تبين ملامحها في الفقرات الآتية .

---

1 - وجدتها ، ص 104

2 - 3-4-5- أعطنا حبا ، ص 17 ، 61 ، 83 ، 136 .

6 - 7-8-9 - أمام الباب المغلق ، ص 95 ، 99 ، 108 ، 111 .

10 - وجدتها ، ص 20

11 - الليل والفرسان 104 .

12 - أمام الباب المغلق ، ص 13 .

13 - الليل والفرسان ، ص 32 .

لقد سبقت الاشارة الى أن القصيدة الغنائية تميل بطبيعتها الى القصر غالبا، لأنها تعبير ذاتي عن تجربة بسيطة أو عاطفة مفردة، يرتبط التعبير عنها بخيط قصصي بارز، فتتحرك القصيدة في اتجاه أفقي، يسير في شيء من التدرج والتسلسل، ناقلا هدوء الانفعال وانسياب المشاعر، وقد رأينا صورة هذه الأفقية في الفصلين السابقين . غير أن التعبير الذاتي لا يأخذ صورة واحدة، كما أشرنا، فهو يتم، بالاضافة الى الصورة السابقة، في حركة أخرى، تعلو وتهبط، وترتد الى الوراء في خط رأسي، تبعا للانفعال الداخلي، الذي يتلون : هدوءا وانخطافا، فتسير القصيدة وفقا لحركتها الداخلية وحدها، لأنها لا ترتبط بخيط قصصي واضح . وقد سبق أن ذكرنا في مقدمة هذا الباب أن مفهوم القصيدة القصيرة، كما يحددها عز الدين اسماعيل، يصدق صدقا ودلالة على القصيدة الغنائية الرأسية، عندما يقال انها قصيدة يمكن تلقيها في توتر ذهني واحد . وهي من حركتها الشعورية تقوم على لون من التدفق النفسي الذي يحقق افراغا نفسيا واشباعا عاطفيا، في لحظة متوترة خاطفة، أو حادثة بسيطة .

وانطلاقا من هذه التصورات المتعلقة بجوانب مهمة في نمطين من الشعر الغنائي، نقول ان القصيدة الغنائية الرأسية قصيدة لقطة شعورية تتم في لحظة زمنية خاطفة، تصحبها سرعة في التعبير والأداء، دون أن تنتهي بها هذه السرعة الأدائية الى الاخلال بالبناء الفني الذي يتيح للقصيدة امكانية النمو والاكتمال، وفقا لمناخ نفسي يجعلها تسير في مناخ شعري واحد، يتميز بالبساطة والوضوح، وهذه أبسط صور هذا الشكل، كما سنرى .

وهناك نوع ثان تتألف فيه القصيدة من جملة خطوط رأسية تجسد مجموعة لحظات متعمقة، يجمعها رابط شعوري أو فني واحد، فيجعلها صورة فنية مكتملة، تتميز بقوة النشاط الوجداني الذي يظهر بشكل لافت، مدعما الرأي القائل : " ان الأبيات التي تحمل لحظة احساس واحدة تنساب في القصيدة كلمات وصورا، وتوقفنا أمام نفس، تنقل الينا ما يدور في داخلها، لا ما يقع عليها " (1)

1 - محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 90 .

واذا نحن عمدنا الى اجراء تصنيفات داخلية لقصائد هذا الشكل، أمكننا القول انها تتوزع على الوجه الآتي :

أولا : قصائد تصور لقطة شعورية واحدة، وهي :

وجود - دنيهة - هباء - شعلة الحرية - وانتظرني - القصيدة الأولى - يزورنا - اسمك - غيران - ولاشيء يبقى - عند مفترق الطرق - لحظة .

ثانيا : قصائد تجسد مجموعة لحظات متصعقة، وهي :

صلاة الى العام الجديد - رؤيا هنري - بوركت لحظتنا .

ثالثا : قصائد تقوم على عنصر قصصي بسيط، ممزوج بغناء ذاتي قصير، أو مناجاة سريعة تفيض حنينا وذكرى، وتخرج الى لون من التأمل الذاتي والحكمة البسيطة، وهي : أشواق حائرة - الصدى الباكي - في محراب الأشواق - وجدتها - كلما ناديتني - لن أبيع حبه - الى المفرد السجين - اليه بعيدا - يوم الثلوج - جسر اللقيا - لماذا ؟ - حصار - لقاء كل ليلة - الى السيد المسيح في عيده - جريتي .

رابعا : ويظهر التنويع على فكرة واحدة في نماذج تخلو من القصص تماما، مثل "بوركت لحظتنا" و "صلاة الى العام الجديد"، وفي نماذج أخرى تعتمد عنصرا قصصيا بسيطا، وهي : "في محراب الأشواق" - "وجدتها" - "كلما ناديتني" - "يزورنا".

وفي هذه القصائد جميعا ينهض عنصر الحركة مقوما فنيا وعنصرا بنائيا مميزا، فتقوم الحركة الشعورية على شيء من الانكسار والانفعال السريع الذي يتمرد على منطق الزمن الخارجي، فيسير وفقا لحركة نفسية يحكمها منطق داخلي، تحدده طبيعة التجربة، وقوة الانفعال، فتأتي القصيدة معبرة عن موجة نفسية محصورة في بوتقة شعورية واحدة تتحقق في صورة لغاية موحية .

ويبدو أن أبسط صور القصيدة الغنائية الرأسية البسيطة تتحقق في المقطوعة الشعرية التي تصور حالة شعورية مفردة، أو موقفا نفسيا بسيطا، ولهذا نرى الشاعرة تكتفي، غالبا، بالعبارة الواضحة المؤثرة، التي تجعل غناءها الذاتي يفيض عذوبة ورقة، فتأتي القصيدة خالية من التعقيد، لأن الشاعرة لا تلجأ الى التعبير المجازي الا حين يجيء عفوا من وحي احساسها وانفعالها .

أما العناصر القصصية فقد رأيناها، في الغنائية الأفقية، تميز طريقتين في عرض الموضوع، ونقل التجربة . تمثلت احداهما في التمهيد للموضوع، وفقا لتقنيات القصة المعروفة، ومالت الثانية الى العرض المباشر، وفي هذه الحالة الثانية رأينا القصيدة الغنائية الأفقية الموكبة تجنح الى التعبير بالصورة الجزئية غالبا، والكلية

فى بعض الأحيان .

ومن وحي القراءة النقدية الشاملة لنماذج الثنائية الرأسية هنا ، يتبين أنها تنهج الطريقة الثانية وحدها ، أي العرض المباشر بدون تمهيد . وفى تفسير هذه الظاهرة الفنية نقول ان الثنائية الرأسية ، وان تخللتها عناصر قصصية بسيطة ، تتخلص من المباشرة الواضحة التى رأيناها بوضوح فى السرد القصصي والوصف والتعبير الذاتي المباشر . ولما كانت رأسية القصيدة تعني ببساطة تحركها وفقا لمنطق داخلي ، وهو نفسي فى الأساس الأول ، فان القصيدة هنا ، وهي تنقل ما يدور فى أعماق صاحبتها من مشاعر وانفعالات وأحاسيس ، تجد فى الصورة واسطة فنية قادرة على نقل العالم الداخلي ، بأبعاده النفسية التى يصعب تمثلها ما لم نلجأ الى التصوير ، بأساليبه البيانية المختلفة .

ويبدو أن فدوى قد تفانت لهذه الناحية المهمة فى عملية الابداع الفني ، فعوضت عن العناصر القصصية التى اتخذتها أداة فنية فى النمطين السابقين ، بالصورة التى أصبحت وسيلتها للتعبير عن تجاربها ومشاعرها وعواطفها . صحيح أن الشكل الغنائي الثاني كان يوظف الصورة بشكل لافت ، غير أن هذا الملمح يبدو فى الشكل الثالث أكثر تحققا وفنية . فلا تخلو قصيدة واحدة من سلسلة صورية ، تقصر فتنتظم بعض أجزاء القصيدة ، وتطول فتستغرقها جميعا . وتعمد الشاعرة ، فى بنائها لهذه الصور ، الى توظيف الأساليب البيانية والتصويرية القديمة والحديثة ، كالتشبيه والاستعارة والكناية والوصف المباشر ، والتشخيص ، وتبادل المدركات الحسية والوجدانية ، وغيرها .

وحفاظا على وحدة البحث ، وعدم الخروج الى بحث مستقل عن الصورة الشعرية ، فسنكتفي بالحديث عن هذه الظاهرة عند تحليل النماذج الشعرية فى الفقرات القادمة .

واذا كانت قصائد هذا الشكل ، قد عمدت ، أغلبها ، الى طريقة العرض الصوري ، فان هذا الاتجاه لا يتعارض مع مفهوم المباشرة الذى جعل ملمحا مميزا للقصيدة الغنائية ، لأن التعبير الصوري هنا لا يخرج بالقصيدة عن غنائيتها وذاتيتها من جهة ، ولأن الصورة الشعرية ليست ركنا فى البناء الموضوعي ، والدرامي وحده ، كما قد يتبادر الى الأذهان ، بل هي ، كما يؤكد تاريخ الآثار الشعرية ، قديما وحديثا ، أداة فنية مشتركة بين جميع المدارس الفنية والاتجاهات التعبيرية التى عرفتها النظرية الأدبية والشعرية فى مسيرتها الطويلة . غير أن الفرق بين الصورة

الغنائية والصورة الدرامية ، يكمن في أن الأولى تقوم - غالبا - على الخلق الذاتي والتشكيل النفسي ، وتميل الى الوضوح ، في حين تعمد الثانية الى الخلق الموضوعي ، وتجنح الى الغموض والتكثيف .

والى جانب ظاهرة التعبير الصوري التي تميز نماذج هذا النوع ، يستهدف التكرار ملمحا غنيا بارزا ، في عدد كبير من قصائد فدوى . ولن نخوض في دراسة هذه الظاهرة بشكل مفصل ، لأن تناولها ليس مطلبا مقصودا من هذه الدراسة ، ولأن هذا العنصر - كظاهرة فنية عامة - تناولته أعمال أخرى بدراسات واسعة(1) . ولذلك سنكتفي بالاشارة الى أن هذه الظاهرة الأسلوبية تبرز في قصائد فدوى ، بالوجوه العديدة ، التي رصدتها الدراسات النقدية المذكورة .

فتكرار الكلمة الواحدة يسود عددا من قصائد فدوى ، ويبدو بشكل لافت في " شعلة الحرية"(2) ، حيث يتكرر فعل الأمر " ارفعيها " ست مرات ، وفي " وجدتها"(3) تتكرر هذه اللفظة الاخبارية الصورية : عنوانا ونسيجا ، سبع مرات . وفي "يزورنا" (4) يتكرر هذا الفعل سبع مرات أيضا ، مصورا فرحة الشاعرة واستعدادها للقاء الحبيب الذي وعدها بالزيارة .

وتتجلى القيمة الفنية والدلالية لهذا النوع من التكرار في القصائد التي تصبح الكلمة الواحدة فيها محور التجربة أو الاحساس الكلي الذي ينتظمها . وهذا ماتنهض بتأكيده ، فضلا عن النماذج السابقة ، كل من قصيدتي " حرية الشعب"(5)و"هياء"(6).

ففي "حرية الشعب " يتكرر لفظ " حريتي " ثماني عشرة مرة بهذه الصيغة ، وأربع مرات بذكر الضمير العائد عليها ، وكل ذلك يؤكد شيئا واحدا هو تمسك الشاعرة - التي تتحدث بلسان شعبها - بحريتها ، واصرارها على النضال من أجل كتابة حروفها ، وغرسها في ربوع الوطن المحتل . وبهذا أصبحت بنية القصيدة قائمة على كلمة واحدة ، تلخصها احساسا وفنا ودلالة .

أما في قصيدة " هياء " فيأتي التكرار بوجوه شتى :

أ - فتتكرر عبارة السؤال الذي تبدأ به القصيدة ، بأكثر من صيغة ، على النحو الآتي :

---

1 - كما فصلت نازك الملائكة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر" ، وعبد الله المجذوب في كتابه " المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها " .

2 - فدوى ، اوقان : وجدتها ، ص 20 .

3 - م٠ن ٠ص 35 . ونشير الى أن" وجدتها" عنوان مشترك بين د 2 وقصيدة يضمها .

4 - أعطنا حبا ، ص 61 . - 5- الليل والفرسان ، ص 104 .

6 - وجدتها ، ص 127 .

(أما من نهاية؟) - (الام أسير؟) - (لأية غاية؟) - (لم أجرى ؟ -وماذا أريد ؟ وفيم طوافى ؟) .

ب - وتتكرر الكلمة الواحدة ، لأكثر من غاية فنية ، فهي تصف الحركة فى قولها :
(وهوج الرياح تظل تدور معي وتدور) ، وتؤكد عبثية الحياة وبؤس المصير :

وهذا الخلاء

هباء هباء

أمامي وخلفي وحولي هباء

وأجرى وأجرى ومافى يدى

سوى الوهم شيء .

ثم تتكرر لتعمق الشعور بالألم والاجهاد ، فتصرخ بالشكوى : تعبت ، تعبت ، أما من نهاية ؟

جـ - والحق أن قصيدة " هباء " نموذج حي يجمع صنوف التكرار : كلمة وعبارة ومقطعا ، وقد نجحت هذه الأداة الفنية فى التعبير عن الحالة النفسية للشاعرة ، بكل ما صاحبها من انفعال وحيرة وقلق واجهاد ، يجعلها تدور حول نفسها فى حركة عبثية . وهذا مايؤكده تكرار المقطع الأول فى ختام القصيدة ، فيجعلها تنتهي من حيث بدأت : سؤالا قلقا لا يظفر بجواب مريح .

ويكثر تكرار العبارة ، فى كل من " أشواق حائرة " (1) و " الصدى الباكي " (2) و " فى محراب الأشواق " (3) و " صلاة الى العام الجديد " (4) . ففى هذه الأخيرة تقول الشاعرة :

- فى يدينا لك أشواق جديده

فى مآقينا تسابيح ، وألحان فريده

سوف نزجيها قرابين غناء فى يديك

يامطلا أملا عذب الورود

ياغنيا بالأماني والوعود

ماالذى تحمله من أجلنا ؟

ماذا لديك ؟ .

---

1 - فدوى طوقان : وحدى مع الأيام ، ص 39 . 2 - م . ن . ص 83 . 3 - م . ن . ص 90

4 - " " : أعطنا حبا ، ص 17 .

وبعد هذه التسبيحة العاطفية الفرحة التي ترتلها الشاعرة بين يـــدى العام الجديد ، الذى تتوقع منه ـ وتتوقع معها الانسانية جمعاء ـ كل خير وعطـاء ، تفصح الشاعرة عن رغبتنا وحاجتنا الى قوة واحدة ، نمتلكها فنشيع الخير والغنى فـى العالم ، ونعيد للحياة خصبها وبهاءها ، وننتصر على قيود الزمان والمكان ، فنسمـو بأرواحنا ودنيانا الى آفاق السعادة والسلام ، وتنطلق أنغام القصيدة ، كما يتعالـى دعاء المؤمن ، فتهتف الشاعرة باسمنا جميعا : ـ

ـ أعطنا حبا ، فبالحب كنوز الخير فينا
تتفجر .
وأغانينا ستخضر على الحب وتزهر
وستنهل عطاء
وثراء
وخصوبه
ـ أعطنا حبا فنبني العالم المنهار فينا
من جديد
ونعيد
فرحة الخصب لدنيانا الجديده
ـ أعطنا أجنحة نفتح بها أفق الصعود
ننطلق من كهفنا المحـ ـور من عزلـة
جدران الحديد
ـ أعطنا نورا يشق الظلمات المدلهمه
وعلى دفق سناه
ندفع الخطو الى ذروة قمه
نجتني منها انتصارات الحياه

وهكذا تصير القصيدة ، من خلال تكرار عبارة " أعطنا حبا " فى بداية الفقرتين الأولى والثانية ، و" أعطنا أجنحة " فى بداية الفقرة الثالثة ، و" أعطنا نورا " فى بداية الفقـرة الرابعة ، أشبه بسؤال واحد ، ينشد أسباب السمو ، وسبل الارتقاء ، ويلخص رغبـة واحدة تنطلق الشاعرة فى التعبير عنها بلون من التنويع الذى يعمق الاحســاس ، وينمي الصورة ، ويتيح للقصيدة اكتمالها الشعورى والفني .

واذا كان الحب مدركا وجدانيا، فان الشاعرة تحيله الى مدرك حسي، أشبه بالمطر الذي يسقي الأرض، فيبعث الحياة فيها من جديد، ويفجر كنوزها التي تفيض عطاء وفرسالصالح الانسان، ثم تجعل منه وسيلة بناء تمهد للانسان توازنه، وأجنحة تطير به نحو الأعالي، ونورا يبدد ظلام الواقع وينير الدروب نحو المستقبل الزاهر. وبهذه الرؤية العميقة أشاعت الشاعرة في القصيدة روح التفاؤل والأمل في حياة أكثر توازنا، وعالم أكثر خصبا واشراقا، ومجتمع أكثر تماسكا وعدالة وانسانية. فبالحب، عندما يسود ويبرعم في كل الانحاء، تختفي مظاهر البؤس والشقاء والعقم الذي أصاب في الانسان: روحه وعواطفه وعقله. وتظل القصيدة بعد ذلك قصيدة لقناة شعورية، أو لحظة نفسية فرحة تنعكس حركتها في صورة لفظية صاعدة نحو التألق: فنا ودلالة.

ويتم تكرار السطر الشعري، في عدد من القصائد، ليضفي عليها جوا نغميا خاصا. وهذا مانراه في قصيدة "لن أبيع حبه"(1)، التي يتكرر فيها هذا السطر الشعري " في عينيك عمق أنت حلوه" ثلاث مرات. وفي قصيدة "يزورنا"(2) يتكرر سطر يقول: " يزورنا في الجمعة المقبلة" مرتين. أما في قصيدة "يوم الثلوج"(3) فيتكرر السطر في نهاية كل مقطع بشيء من التنويع، على هذه الصورة:

- الله، ماأحلاه، يوم الثلوج
- الله، ماأغلاه، يوم الثلوج
- الله، ماأسخاه، يوم الثلوج
- الله، لويرجع لي مرة == في عمري المقبل يوم الثلوج

وقد زاد من تأثير هذا التكرار، الجمع بين طريقتي تعجب، أولاهما شعبية، توظف لفظة "الله" للتعبير عن منتهى الاعجاب، والثانية فصيحة تستخدم التعجب بصيغته المعهودة.

أما تكرار بيت أو مجموعة أبيات فنادر، ولا نرى صورته الا مرتين، في "القصيدة الأولى"(4)، و "الى المفرد السجين"(5).

---

1 - فدوى طوقان: وجدتها، ص 104
2 - " " : أعطنا حبا، ص 61 . 3 - م.ن، ص 66
4 - م.ن، ص 46 . 5 - م.ن، ص 26.

هذا ، ويبدو أن التعبير بالصورة والتكرار قد ناسب ، تمام المناسبة ، رأسية هذه القصائد ، كما ناسبها البناء الصوتي الذي يستند الى العروض الحر ، ويتخذ من التفعيلة أساسا موسيقيا مفضلا . ومعلوم أن العروض الحر ، بطبيعته ، يتيح للشاعر أن يصب عواطفه وتجاربه ، في صور لفظية تحفظ للقصيدة صدقها النفسي والفني ، وتجعل منها وحدة عاطفية متحققة في وحدة لفظية لا تقبل التفكيك والحذف والاضافة .

ونعود الى العناصر البنائية العامة التي تميز هذا الشكل ، فنقول ان البساطة التي يتميز بها هذا الشكل تقوم على أساس أن جميع القصائد التي ينتظمها تنهض بتصوير عاطفة مفردة أو موقف نفسي يخلو من التعقيد ، حتى عندما تعمد الشاعرة الى تصوير حيرتها وقلقها وصراعها النفسي ، كما رأينا في قصيدة " هما " . وفي الحالات الأخرى تصور شعورا واضحا ، يلخص حزنها أو فرحها النفسي ، كما هي الحال في " وجدتها " وفي " كلما ناديتني " (1) و " هنيهة " (2) و " صلاة الى العام الجديد " و " يزورنا " و " يوم الثلوج " و " غيران " (3) . وهكذا يتحقق هذا الملمح الفني على أساس البساطة في الاحساس التي ترتهن ببساطة واضحة في التعبير ، أضف الى ذلك أن معظم قصائد هذا النوع أشبه بالأغاني العاطفية القصيرة التي تتميز بالسهولة والوضوح والعفوية . وقد يكون في تحليل النموذجين الآتيين ما يكشف الطبيعة البنائية للشكل الغنائي الثالث ، بوضوح .

---

1 - فدوى طوقان : وجدتها ، ص 71

2 - م.ن. ص 100

3 - فدوى طوقان : أعطنا حبا ، ص 136 .

أولا : " في محراب الأشواق "(1)

وهي قصيدة غنائية رأسية بسيطة تعتمد البناء المقطعي(2) طريقة نظامية مميزة، وهي بذلك تحمل صورة الشعر الرومانسي العربي ، كما عرفنا صورته عند شعراء المهجر وجماعة أبولو، فيما بين الحربين ، وتتشكل القصيدة من ثمانية مقاطع متحدة في الوزن، ومختلفة في القافية ، حيث يتألف كل مقطع من أربعة أبيات ، تتحد في قافية تميزها عن قوافي باقي المقاطع.

وبالتعمق في قراءة هذه القصيدة يمكن اعتبارها أربعة أقسام، يضم كل واحد منها مقطعين يصوران مرحلة معينة في التجربة المعبر عنها ، ويعكسان درجة معينة من الانفعال الذي تنهض القصيدة بتجسيده في صورة فنية .

واذا كان عنوان القصيدة يوحي بأنها صلاة في محراب الحب والأشواق ، فان واقع التجربة - كما تعكسه أبيات القصيدة ذاتها - يدعونا الى أن نجعل عنوانها " على أطلال الأشواق " . وهي تقوم على قدر معين من القصص ، وتطرق موضوعها رأسا دون تمهيد .

ويأتي قسمها الأول، الذي يضم المقطعين الأول والثاني ، مناجاة حارة تتوجه فيها الى الآخر الذي تذكره بمكانه الحبيب ، ثم تلتفت الى نفسها لتصور احساسها بالوحدة والفراغ ، وتسترجع الذكريات الحبيبة التي تربطها بهذا المكان ، فتقول :

هذا مكانك ، ها هنا محراب أشواقي وحبي
كم جئته والدمع، دمع الشوق مختلج بهدبي
كم جئته والذكريات تفيض من روحي وقلبي
يمددن حولي المهن ، وينتفضن بكل درب

***

هذا مكانك ، كم أتيت الى مكانك موهنا
تمضي بي الساعات لا أدري بها ، وأنا هنا
روح أصاخ لهتفة الذكرى ، وللماضي رنا
يتنسم الجو الحبيب، ويستعيد رؤى المنى

---

1 - فدوى طوقان : وحدي مع الأيام ، ص 90 .

2 - من المهم أن نشير الى أن البناء المقطعي في قصائد الشكل الثالث، لم يعد طريقة مفضلة عند فدوى ، لأنها جنحت الى العروض الحر الذي لا يناسب ذلك النوع من البناء الشعري .

لقد تحول المكان الذى كان يجمع الشاعرة بمن تحب الى محراب عبادة وضراعة، تقصده كل يوم لتذرف دموع الشوق والحنين الى الحبيب الهاجر، الذى لا نعرف سبب غيابه، لكننا نعرف أن الشاعرة تقضي الساعات الطوال فى هذا المكان ، منقطعة عن الحاضر، وسابحة فى بحر من ذكريات الماضي الجميل، ونعرف أيضا أن هذه الذكريات تحاصر العاشقة الباكية فتزيد من شعورها بالوحشة والغربة والقلق ، لأن الذكريات " يمددن حولها ظلمهن، وينتفضن بكل درب " .

وفى القسم الثاني تواصل الشاعرة مناجاتها للآخر، لكنها هنا توجه اهتمامها الى المكان الحبيب ، فتسقط (1) عليه ، من أحاسيسها ومشاعرها الذاتية ، صفات انسانية تجعله كائنا حيا يبادلها الاحساس بالكآبة والحسرة على ماضى ، ويصبو مثلها الى الأمس الحبيب ، ويتساءل عن شاعرين كانا يشيعان الفرح والبهجة فى أرجائه . ويشتد انفعال الشاعرة فتهتف بصاحبها الذى يبدو أنه لا يريد الاستماع اليها ، أو هكذا يخيل اليها ، فتقول :

هذا مكانك ، أين أنت ؟ وأين أ ايانك المفتون ؟ !

ـ أجل ؟ أين هو؟ فهي تريده ، وكل ما حولها يريده، وحتى المقعد الذى كان يضمهما يحن اليه فى شوق ولهفة ، تعكسها هذه الصورة الجميلة :

المقعد الخالي يحن اليك صوفته الحنون
أسوان ، يرمقني وقد أهويت أنشج فى سكون
وصواجدى ملهوفة النيران ، تهدر فى جنون ؟

لقد تحول المقعد الخالي ، بهذه اللفتة البارعة ، الى كائن حي يحن ويحزن ويتعاطف مع الشاعرة المعذبة .

وبهذا الخلق الذاتي للصورة الشعرية يتأكد الطابع الغنائي لهذه القصيدة النموذجية، اذ تقوم الصورة المجازية بالتعبير الفني عن المشاعر والعواطف الذاتية، بعد أن أسقطتها الشاعرة على الطبيعة من حولها ، لتؤكد صدق احساسها ، وعمق

---

1 ـ الاسقاط اصطلاح بسيكولوجي يعني أن نرى فى الموضوع ما ليس فيه، كأن نرى ما فى أنفسنا " أو فى معرفتنا " منعكسا على الأشياء ، حتى لو كانت الأشياء لا تحتمل هذا الانعكاس .

عن مقالة أنسي الحاج " رومنطيقية الحقيقة والصراع " .

انظر : يوسف الخال وآخرون : الشعر فى معركة الوجود " نقد " . بيروت، دار مجلة شعر، 1960 ، ص 74 .

لهفتها ، وشدة حنينها الى هذا الهاجر القاسي الذي يطلب المزيد من ذلتها وخضوعها ، فتجيبه الشاعرة الى ذلك في القسم الثالث ، حين تفصح عن سبب القطيعة بينهما ، فنعلم أنه كان يراها مذنبة في حقه ، ولذا هجرها . وتؤكد له أنها كفرت عن ذنبها بدموعها وتنهداتها وتوجعها وذلتها وتخشعها وخفض قمة كبريائها .

لقد فعلت ذلك كله كي تكفر عن ذنبها ، أملا في أن يعود اليها الحبيب الهاجر العاتب ، لكنه لا يعود . وهنا تلجأ الشاعرة الى الدفاع عن نفسها بتوضيح موقفها من هذا الذنب المنسوب اليها ، فتذكر صاحبها بأنها ضحية القيود والظروف القاسية ، وأنه هو الآخر قد تعاون مع القدر في ظلمها . . ومع ذلك فهي ماتزال متعلقة به ، متطلعة الى قدومه بشوق لا يعرف الحدود . وهذا ماينهض القسم الرابع بتصويره ، في رقة ولهفة وتساؤل مؤثر :

قلبي يئن ، يلوب في ألم ، يسائل في شرود :
لم لا يعود ؟ فلا يجيب سوى صدى : " لم لا يعود " .
وأروح ، في شفتي : أشعار ، وفي كفي ورود
وأعاتب الأيام . . والزمن المفرق . . والوجود !

وعند ما لا تجدي الضراعة والتوسل تخلد الشاعرة الى ذكرياتها ، ففيها تجد بعض راحتها ، فتتسلى عن وحشة الحاضر بدفء الماضي ، وتختم هذه البكائية العاطفية التي رتلتها في محراب أشواقها ، بمندمة شجية تصور وفاءها واصرارها على رعاية العلاقة ، والاحتفاظ بذكرى حبها ، مهما بلغت قسوة الهجر ووحشة الوحدة :

لم لا تعود ؟ أنا هنا وحدي بهيكل ذكرياتي
وحدي ، ولكني أحسك في دمي ، في خلجاتي
أصغي لصوتك ، للصدى المنغوم في أغوار ذاتي
وأراك من حولي ، وفيّ ، وملء آفاق الحياة !

وبهذه النغمة تبلغ القصيدة غايتها من التعبير عن هذه التجربة التي تجلى صدقها وعمقها بصورة قوية ، جعلتنا نوقن بأن انفعال الشاعرة قد امتد الى عناصر الطبيعة ، وآفاق الكون ، فهفت جميعها الى تجديد العلاقة ، أملا في أن يعود للحياة نعيمها ، وللطبيعة أنسها ، وللمقعد الخالي ألفته ، وللحبيبة المعذبة هاجرها .

واذا كان تحليل القصيدة ، على الوجه السابق ، لم يقف طويلا عند العناصر البنائية الأساسية ، فذلك ليقيننا بأن عرض القصيدة أثناء التحليل يساعد علـــى استجلاء تلك العناصر ، ووضوحها . ومع ذلك فاننا نشير اليها بايجاز، فنقول : ان غنائية القصيدة متحققة على أكثر من مستوى ، كانفراد صوت الشاعرة بالقصيدة مـــن بدايتها الى نهايتها ، واعتمادها على ضمير المتكلم وياء النسبة في جميع مقاطعهـــا التي نهضت بوظيفة التعبير عن هذه التجربة الحية بكامل عناصرها الشعـــورية والمعنوية ، بالتعبير المباشر حينا ، وبالصورة المجازية غالبا . وهي عندما تلجأ الـــى التعبير الصوري تعتمد في تشكيلها على الخلق الذاتي . والى جانب ذلك كله نـــرى أن جميع الأدوات الفنية التي وظفتها في نقل هذه التجربة قد نجحت في اضـــفاء ملامح التعبير الذاتي على القصيدة . ومن ذلك استخدامها لأساليب الاستفهـــام بشكل فني ، عبر بصدق عن حيرتها وقلقها وتطلعها الى لقاء الغائب .

ونلاحظ من جهة أخرى أن القصيدة تتوفر على ظاهرة أسلوبية تدعم غنائيتها بشكل خاص ، ونعني بهذه الظاهرة ابتداء القصيدة باسم اشارة على طريقة فـــدوى في عدد من قصائدها . واذا كانت الاشارة أداة أسلوبية خطابية ، فان الشاعـــرة خلصت أداتها من الخطابية عندما جنحت الى تكرار عبارة " هذا مكانك " في مطالـــع المقاطع الأربعة الأولى ، فأصبحت أشبه بلازمة نغمية ، تتردد ـ ايقاعا وشعورا ـ أربـــع مرات ، لتؤكد :

أ ـ استمرار الخطاب لجذب انتباه الآخر الذي يبدو منشغلا عنها .

ب ـ تعلقها بهذا المكان الحبيب الى قلبها .

جـ ـ اشاعة جو نفسي أليف يذكر الآخر بموطن ذكرياته ، فيثير حنينه ويمكنه وصاحبته من استعادة جو البهجة والانشراح الذي كانا ينعمان به ، أيام صفوهما .

ان الشاعرة تدعو الحبيب ليعود اليها ، لكنها لا تطلب ذلك مباشرة ، بـــل بشيء من الايحاء والتصوير .

ورغم اعتماد القصيدة على خيال قصصي الا أن حركتها لم تراع سير الـــزمـــن الخارجي ، فهي في كل مقطع تبدأ من نقطة حاضرة ، ثم تعود الى الماضي لتعرض جانبا منه . وبهذا سارت القصيدة في حركة رأسية منسجمة مع الحركة النفسية المتموجة ، التي تعلو وتهبط ، وترتد الى الوراء ، لكنها تقف عند الحاضر أكثر ، لأنه مجال رؤيتها التي يغذيها شعور بالوحدة والوحشة . ويبدو أن رأسية القصيدة تتجلى بصورة أوضح ، حين ننظر الى الشاعرة فنراها متشبثة بلحظة زمنية حاضرة ، وتقف مشدودة الى هذا المكـــان

الذي تتركز حوله كل مشاعرها وذكرياتها ، فيذكرها بالماضي الذي يشدها اليه ، باعتباره مكانا حاضرا حاليا ، لا باعتباره جزءا من ذلك الماضي . وهذا ما يجعلنا نحس أن الشاعرة واقفة عند نقطة لا تتجاوزها ، وينبغي ألا تخدعنا صورة الذكريات ، فهي تتمسك بها لتبرر تعلقها بالآخر ، وحنينها اليه ، ورغبتها في تجديد العلاقة (1) ، والانطلاق في صحبة طويلة ، تعيد للحياة أنسها وبهاءها وسحرها .

هذا وتظل القصيدة بسيطة في عاطفتها وأسلوبها وبنائها ، لأنها تصور مشاعر ذاتية لا تعارض فيها ، وتجسد موقفا غنيا لا تعقيد فيه ، وإن تضمن لونا من الصراع النفسي الداخلي ، الا أنه يحتفظ بالوضوح والصدق الذي يتيح لنا امكانية القول بأن القصيدة ، من حيث دلالتها العامة ، تصور الحنين الى الآخر بصورة مباشرة ، أو بواسطة عناصر ذات علاقة قوية به ، والملاحظ أن هذا الحنين يعكسه خيط شعوري يحتوي القصيدة كلها ، فيحقق لها وحدتها وتماسكها .

وقد زاد من تماسك هذه الصورة الكلية بنيتها الايقاعية المناسبة التي تشكلت من وحدات مجزوء الكامل المرفل :

. متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلاتن .

وهي صورة ايقاعية تناسب شعور العواطف تماما ، كما تناسب موقف الشاعرة في تأمل ذكرياتها ، وتصوير حنينها الى من تحب ، وقد وفقت الشاعرة في توظيف هذا البحر عندما عمدت الى الزحاف الذي أصاب معظم الأسباب الثقيلة ، فحولها الى أسباب خفيفة ، كما وفقت في استغلال علاقات الترفيل لتناسب حركة الدفق الشعوري ، ثم تعاون الوزن والقافية المقطعية ليضفيا على القصيدة لونا من الحيوية القائمة على التنويع الايقاعي الذي يحاكي صعود العاطفة حينا ، وخفوتها حينا آخر .

وتبقى القصيدة أخيرا صلاة عاطفية حارة عند محراب الأشواق ، الذي اتخذته الشاعرة كعبة تتردد عليه المحبون ايمانا وحبا ووفاء . وانها لقصيدة تحمل من ملامح المعاصرة ما يجعل من فدوى شاعرة رائدة بحق ، وجديرة بالتقدير والتنويه .

1- لقد رأينا فدوى في قصيدة " المروج " التي عرضناها في الفصل الأول ، تستند الى الذكريات ، لتتخذ منها شاهدا يدعم موقفها في الاصرار على أن تعود علاقتها مع المروج الى حالتها السابقة النابضة ألفة وتعاطفا .

ثانيا : " وجـــــود " (1)

تقول الشاعرة :

كنت على الدنيا سوى لا شريــد
في الغيب المسدول
جـــوابه استتــر

وكنت لي اشراق نـور جـديـد
من عتمة المجهـول
أطلسه قـدر

دار به الفلك
ودار مرتين
حتى انتهى الي
اشعاعه الفريد

وانفشح الحلك
وفي انتفاضتين
وجدت في يدى
جوابي الفقيد

يا أنت ، يا أنت القريب البعيد
لا تذكر الأفول
روحك يستمر

الكون لي ولك
لنا ، لشاعرين
رغم المدى القصي
ضمهما وجـــود !!

0

---

1 - فدوى طوقان : وحدى مع الأيام ، ص 128 .

سبقت الاشارة، مرات عديدة، الى أن القصص في شعر فدوى ملمح فنـــي، وعنصر بنائي نسيجي . وتعد هذه المقطوعة نموذجا حيا للغنائية الرأسية البسيطة التي توظف القصص البسيط في تشكيلها . وتقوم غنائيتها من هذا التعبير الذاتي الذي يتحقق بضمير المتكلم، فيحكي أقصوصة ذاتية ببساطة، تنهض الصور المجازية المفردة بأدائها في شيء من الايجاز والتركيز المحببين .

واذا كانت المقاومة تتحدث عن قصة حب ، فان الخيط القصصي لا يكـاد يظهر فيها، لأن التجربة بسيطة، والقصة قصيرة ، ومن ثم جاءت حركتها رأسيـة، تحكي قلقا، تعقبه لهفة، تنتهي الى نشوة وانتصار . فهي أشبه بقصة قصيـرة أو أقصوصة بسيطة، يسير بناؤها في خطين متداخلين مجسدين للحظة شعوريـة خاطفة . وقد آثرنا تناول هذه القصيدة بالتحليل، لا لأنها تمثل طريقة نظامية مفضلة عند فدوى، بل لوضوح حركتها الرأسية، وهي العنصر البنائي الذي يركـز عليه هذا الفصل .

ويتضح من القراءة الأولى للقصيدة أن البناء الصوتي يبرز فيها بشكل لافت. واذا كان المستوى الصوتي في الشعر عموما، يشكل مفتاحا نقديا جيدا يسهـل تمييز أقسام القصيدة والوصول الى جوها الخاص، فيمكن اعتبار القصيدة التي بين أيدينا، تبعا لبنائها الصوتي، ثلاثة أقسام :

- يسير الأول وفقا لنظام الموشحات، هكذا :

كنت على الـدنـيا سؤالا شـريـد

في الغيب الصدول

جوابـه استتـر

وكنت لـي اشراق نور جـديـد

من عتمة المجهول

أطلعـه قـدر

وواضح أن البنية الايقاعية، في هذا الجزء، لا تسير وفقا لأي صورة ايقاعيـة خليلية معروفة، ولا تشكيلة حرة معاصرة - لكنها قريبة من ايقاع الموشحـات والأزجال الشعبية . وهي توائم من فنيات القصيدة العمودية صدورهـا وأعجازها، غير أنها تخالفها في طول عبارات الصدر وقصر عبارات العجـز. ولهذا الفرق بين جزأي البيت أهمية ايقاعية واضحة.

ويلاحظ أن هذا القسم الأول يتميز بنوع من الترابط التركيبي والدلالي ، حيث ترتبط الأبيات بعضها بالبعض الآخر ، ولا تتم الجملة فيها الا بعد بيتين أو ثلاثة . فالأبيات متوازنة ، غاية التوازن ، على المستوى التركيبي والايقاعي . فهناك نوع من التوازي المماثل بين (كُنتَ) و (كُنتِ) ، وبين (سؤالا شريد) و (نور جديد) . كما نلاحظ توازيا آخر يقوم على التشابه والتغاير في وقت واحد ، وذلك في جملتي (جوابه استتر) و (أالحمد قدر) . فكلتاهما جملة وصفية ، الأولى للسؤال الشريد ، والثانية للنور الجديد . وكلتاهما تحتوي على فعل ، لكن الأولى تبدأ باسم والثانية بفعل . ومن هذا التشابه والتغاير المتلازمين تتشكل حركة داخلية ، تضفي على الشعر لونا من الحيوية التي تحتفظ بقيمتها الفنية ، لبيان البنية الايقاعية المميزة ، في التقائها مع بنية دلالية خاصة .

ويأتي القسم الثاني منظما وزنا وقافية ، فيتميز عن القسم السابق ، ثم تعود بنا قافيته الى سابقه (أي الى السؤال وجوابه) . وبهذا تنهض القافية رابطا فنيا بين القسمين .

وأخيرا يأتي القسم الثالث ليجمع بين سابقيه ، في نظام متوازن ، يأخذ من كل قسم سابق ما يقابل لصفة صورته الايقاعية ، فيبدو هذا القسم الأخير أشبه بخلاصة لهما ، وهو بهذا الجمع أو التلخيص يحتوي على الخصائص الايقاعية التي انفرد بها كل قسم ، غير أنه يختلف عنهما معا ، على المستوى التركيبي . فمنذ البداية يطالعنا بصورة تركيبية غريبة ، هكذا : (يا أنت ، يا أنت) . وهذه طريقة في الخطاب غريبة على الأسلوب العربي . ويبدو أن الشاعرة متأثرة فيها بالأسلوب الغربي ، حيث يكثر استعمال الفرنسيين لصيغة (Ô Toi, Ô Toi !) التي تقابل عبارة فدوى .

ويختلف هذا القسم عن سابقيه ، من جهة أخرى ، في المزاوجة بين الانشاء والخبر ، كقول الشاعرة حين تناجي صاحبها هامسة : لا تذكر الأفول . .روحك يستعر .

واذا كنا قد أطلنا في الحديث عن البناء الصوتي ، والصورة الايقاعية في هذه القصيدة " المقطوعة " ، فلأننا نعتقد أن الدلالة الشعرية تنبع من التكوين الشكلي شديدة الارتباط به . وقد سبق أن أكدنا ، في مقدمة هذه الدراسة ، أننا نتعامل مع القصيدة وفي ذهننا تصور واضح مؤداه أن " الشعر فن ودلالة متداخلان " . وعلى ذلك فانه اذا كانت الدلالة العامة لهذه المقطوعة هي التعبير عن تجربة الحب ، كما عانتها الشاعرة في زمنين : ماض قاتم وحاضر باسم - فان البنية الايقاعية التي تنتظم هذه المقطوعة - بالصورة التي عرضناها - تحمل كثيرا من مواصفات هذه

التجربة ، من قلق وحيرة ولهفة وفرح .

وإذا أعدنا النظر في القصيدة على المستوى الدلالي ، التماسا لصورتها الكلية ، وجدناها تسير في حركات ثلاث ، هي :

1 - حركة قلق : يعكسها القسم الأول تركيبا ودلالة . فهناك " السؤال الشريد " وهو كناية عن " الشاعرة الحائرة " المعذبة التائهة بحثا عن الآخر . وهناك " الجواب المستتر " وهو كناية عن الآخر البعيد الذي كانت تحن اليه ، ولا تظفر به ، لأن بينهما " فيها مسدولا " ، ينهض حاجزا منيعا يحول دون اللقاء والتواصل . وعندما تأتي الى البيت الثاني - الذي يعبر عن تجاوز حالة القلق - نلاحظ أن هذه الحالة لم تغادر الشاعرة بصورة نهائية . . . فعلى الرغم من اشراق النور الجديد ، ومجيء الغائب ، وحضور الحبيب ، تبقى هناك " عتمة المجهول " ، وهي مخيفة بطبيعتها . ويبقى القدر الذي أحضر الحبيب فجأة ، ويمكن أن يبعده مرة ثانية . فالشاعرة اذن ما تزال مترددة بين الشك واليقين ، أو بين القلق النفسي والراحة العاطفية . وغني عن البيان أن هذه الحركة القلقة تتضح بشكل قوي عندما نلاحظ أن كل شطر أو عبارة ، أو فقرة ، تتوقف على سابقتها نحويا ، وتختلف عنها قافية ووزنا . ولهذا الجانب أهميته في الدلالة على ترابط عناصر التجربة الشعرية ، بشكل حميمي ، يمكنها من أداء وظيفتها البنائية : جزئيا وكليا ، فيستوي العمل الفني خلقا متميزا .

2 - ويعقب حالة القلق نوع من اللهفة والفرح باللحظة الحاضرة المشرقة ، بهذا النور الذي أضفى على الشاعرة - وعلى الدنيا من حولها - حياة وبهجة ، بعد عامين من العذاب والشرود والوحدة والخوف والقلق . فالآن " ينقشع الحلك " ، وينهزم القلق ، ويجد السؤال جوابه ، فيلتقي الحبيب بالحبيب . وقد بلغت لهفة الشاعرة حدا جعلنا نحس أنها تتلقف شيئا من السماء :

وانقشع الحلك
وفي انتفاضتين
وجدت في يدي
جوابي الفقيد

ولم تكتف بالكناية عن نفسها " بالسؤال الشريد " ، وعن الآخر " بالجواب المستتر " ، فجعلت من الآخر جوابا حقيقيا ، تفقده ثم تعثر عليه ، فتتلقفه بيدها في هذه اللحظة الحاسمة . وتنهض الصورة اللفظية مرة أخرى بتجسيد هذه الحركة السريعة التي

تعكس لهفة الشاعرة . ويبدو ذلك واضحا من خلال انسياب الألفاظ والعبارات وتواثبها فى حركة خاطفة .

3 - أما الحركة الثالثة والأخيرة فيجسدها المقطع الأخير ، الذى يعكس شعورا بالنشوة والانتصار ، حيث تتعالى الشاعرة على قيود الزمان والمكان ، فتحس بحضور الآخر ، على بعده ، وتذوب فرحا فى مناجاته ، فتهمس له ألا يذكر الأفول ، لأنها لا تريد أن تتذكر الماضي ، ولأن فرحة الحاضر أنستها كل شيء الاشعورها الجديد بالاستقرار ، وامتلاك الكون كله ، لأنه يضمها ومن تحب ، وان فصل بينهما مدى قصي .

وعند هذا الحد تكتمل الصورة البنائية للقصيدة ، وهي كما قلنا غنائية رأسية بسيطة . تعبر عن تجربة ذاتية بأسلوب مباشر ، تتخلله صور مجازية بسيطة . وعلى الرغم من حالة القلق التي بدأت بها القصيدة ، وما أعقبها من لهفة طرأت على الشاعرة لحظة انبثاق النور ، فقد جاءت نهايتها مريحة ، يصاحبها احساس بالنشوة والاستقرار والوضوح . وبهذا تتكامل القصيدة على بساطتها : تجربة وعاطفة وأسلوبا ودلالة ، وبناء فنيا يمكن الصورة الأولى للثنائية الرأسية . وسوف نرى فى الفصل القادم الصورة الثانية لهذه الثنائية .

الفصل الرابع

الغنائية الرأسية المركبة

رأينا فى ا فصل السابق الصورة البسيطة للقصيدة الغنائية الرأسية ، وقلنا ،فى ختام عرض نماذجها ،انها الوجه الأول للشكل الغنائي الرأسي عند فدوى . ونتناول فى هذا الفصل الرابع الوجه الآخر لهذا الشكل ونعني به الصورة المركبة للغنائية الرأسية - وهي،كما تؤكد نماذجها ، تحتل حيزا أصغر فى الخريطة الشعرية لفدوى ، حيث بلغ عدد القصائد التي تمثلها ستة عشر نموذجا موزعة على النحو الآتي :-

د 6	د 5	د 4	د 3	د 2	د 1
على قمة الدنيا وحيدا عن الحزن العميق أمنية جارحة ايتان فى الشبكة أغنية صغيرة لليأس	كلمات من الضفة الغربية لن أبكي خمس أغنيات للفدائيين	مرثاة الى نمر فى ليلة ماطرة مكابرة	لا مفر القصيدة الاخيرة	لا انفصال ندم	اتطلان
6	3	3	2	2	1

وبالتأمل فى الجدول السابق يتضح :-

1 - أن الشكل الغنائي الرابع يقابلنا فى جميع المحطات الشعرية عند فدوى .

2 - أن صورة تحققه ، فى كل مجموعة ، تتم حسب توزيع خاص ، يجعله يسير فى خط بياني صاعد ، فينطلق من الرقم 1 فى د 1 الى الرقم 2 فى كل من د 2 ود 3 ثم الرقم 3 فى كل من د 4 ود 5 ، ثم تزيد نسبة التغير فيقفز الى الرقم 5 فى د 6 وهذه الصورة الوصفية تؤكد أن هذا الشكل يحقق تطورا كميا واضحا، تصبح معه المجموعة الشعرية السادسة محطة متميزة ، جديرة بأن تحمل اسمه . ولا شك أن هذا التطور الكمي يحمل معه دلالة معينة تكون لها أهميتها الخاصة،اذا كشف التحليل فى الفقرات القادمة ،عن تطور كيفي موازٍ ،

تحققه الشاعرة فى بنائها الفني لقصائد هذا النوع .

واذا كان هذا الشكل الرابع يشترك مع سابقه فى كثير من الملامح المفضية المتعلقة بطابعهما الغنائي ، وحركتهما الرأسية ، فان الصورة البنائية العامة تتحقق فى هذا الشكل الجديد ، على نحو خاص ومتميز .

فوحدة الصوت الذى ينفرد بالقصيدة ، وهي الملمح الأساسي المميز للقصيدة الغنائية ، كما رأينا صورها السابقة ، أصبحت تحمل دلالة جديدة ، توسع مفهوم الغنائية الشعرية عند فدوى ، وتخرج بقصائدها من دائرة التعبير الذاتي عن عواطفها وتجاربها الخاصة ، الى أفق أرحب ، تتوارى فيه صورة " الأنا " المفرد ، وتخلي مكانها الى " أنا " جديدة تذوب فى جموع الشعب ، وتتعانق مع المعذبين : أفرادا وجماعات .

وعلى الرغم من أن صورة الوجدان الذاتي المحض تطالعنا فى عدد من قصائد هذا النوع ، مثل : " اذالليل " و " ندم " و " لا مفر " و " مرثاة الى نسر " و " فى ليلة ماطرة " ، فان القصيدة الغنائية هنا لم تعد تتكيء على التأمل والمناجاة وحدهما ، بل أصبحت تقوم على ربط بمدى التجربة الخاصة والعامة ، فتصدر من الداخل حين تصور تجربة الشاعرة الخاصة فى اطار عام ، وتنبع من الخارج حين تتناول موضوعا عاما من خلال الموقف الشخصي للشاعرة . وهو ذلك كله تتجه فدوى الى صياغة جديدة تعبر عن وجدان جماعي ، بضمير المتكلم المفرد حينا ، وبضمير الجمع " نحن " غالبا .

فحين تحافظ فدوى على غنائيتها من خلال صوتها المفرد ، لا نعدم صورة تعاطفها مع الآخرين ، حيث تنفتح تجربتها لتحتضن تجاربهم وتتمثلها فتزداد عمقا وحرارة وتوهجا . وهذا ما تؤكده قصائدها : " عن الحزن المعتق " و " ابتهال فى الشبكة الفولاذية " و " أغنية صغيرة لليأس " ، وكلها قصائد لحظة متعمقة ومتوترة جدا ، تقول فدوى فى أغنيتها الصغيرة لليأس(1) :

... وحين يمد ، يشد ، يمزق ، يطحن ،

ينفضني

يزرع النخل فيّ

ويحرث بستان روحي ،

---

1 - فدوى طوقان : على قمة الدنيا وحيدا ، بيروت ، دار الآداب ، 1973 ، ص101 .

يسوق اليها الغمام
فيهطل فيها المطر
ويورق فيها الشجر
وأعلم أن الحياة تظل صديقه
وأن القمر
وأن ضل عني ، سيعرف نحوي طريقه

وللوهلة الأولى يتبين أن القصيدة تقدم لنا صورة عاطفية مفردة اكتمل بناؤها على الرغم من صغرها ، وسرعة اللحظة الشعرية الخاطفة التي تصورها ، فهل هي صورة عاطفية ذاتية حقا ؟ان الشاعرة تقدم لقصيدتها بكلمة اهداء تقول فيها :

" مهداة الى السجينة عائشة أحمد عودة
ردا على رسالتها الموحية التي بعثت
بها الي من السجن المركزي في نابلس " (1)

فما دلالة هذا الاهداء ، وما هي مبرراته النفسية والفكرية ؟ ونعود للقصيدة مرة أخرى فنقرأ :-

يزرع النخل فيّ
ويحرث بستان روحي
يسوق اليها الغمام
فيهطل فيها المطر
ويورق فيها الشجر

فنسأل عن دلالة فعل الزراعة والحرث ، وسوق الغمام ، وهطول المطر ، وايراق الشجر ؟ ونسأل عن حقيقة البستان ، ومعنى النخل ؟ ثم نبحث عن صورة اليأس الذى أوحى عنوان القصيدة بأنها أغنية صغيرة له ؟ وننتهي ، بعد ذلك جميعا ، لنتبين حقيقة المتكلم في القصيدة بغية التأكد من ذاتية الصورة العاطفية التي توضحها ، ونسأل عن بطلة القصيدة ، أهي فدوى أم عائشة أم الأرض؟ أم كل ذلك جميعا ؟

اننا اذ نقرأ القصيدة مقرونة بكلمة الاهداء نحس أن الشاعرة هي التي تتحدث وتتوجه الى عائشة ، دون خطاب مباشر ، فماذا تقول لها ؟ وعن أي تجربة تتحدث؟ وهل تصور احساسها الشخصي أم تتمثل مشاعر عائشة التي تتعذب بين جدران السجن ؟

---
1 - م ٠ن ٠ ص 101 ٠

ومهما تكن حقيقة الاحساس والتجربة، فالشاعرة تناجي عائشة السجينة بأسلوب غير مباشر، لتخفف من شعورها بالعجز والضعف، وتدعوها الى مزيد من الصبر والصمود، فتهمس في حركة منتفضة :-

أختاه، لا تيأسي، لا تضعفي، لا تستسلمي، قولي للسجن والسجان انك أقوى من كل ألوان التعذيب والترهيب، وان اليأس لن ينال منك أبدا، وانه عندما يحاصرك ويلحق بك كل ألوان الأذى، يزيد من اصرارك على الحياة، ويقوى أملك في الانتصار على قيودها ومصائبها ..... لأن الأمل عندما يولد من قلب الجرح يجعل النصر أمرا حتميا .

وعندما نعيد قراءة القصيدة، ونقف عند صورة الأمل فنراه فلاحا يزرع النخل في المنسية، ويحرث بستان روحها، ويسوق اليها الغمام، فيسقط مطرا يرويها ويورق أشجارها . عند هذا الحد نجزم أن فلسطين - الأرض - هي التي تتحدث، وأن النخل - رمز الصحراء العربية الصامدة - اذ يزرع فيها يحفظ لها عروبتها، ويمنحها قوة الصبر والصمود، فيقوى ايمانها بعودة المياه اليها، بفضل الصابرين الصامدين من أبنائها الذين يشقون طريقهم نحوها بثبات وقوة، غير عابئين بالجراح والأحزان والآلام .

وعند هذا الحد تتكشف أبعاد التجربة التي صورتها الشاعرة، بعد أن عمقتها بشكل جيد يحقق لها مستوى عاليا جدا من متطلبات الرؤية الفنية المعاصرة، وبذلك حققت القصيدة نجاحها في هذه الصورة الكلية التي عبرت بصدق عن فكرة ثورية ايجابية، لأنها تؤكد للانسان المغلوب أن الأمل يولد من قلب الجرح، ويشرق رغم اليأس ومعاناة الألم .

واذا كانت القصيدة تحقق غنائيتها على النحو السابق، مجسدة لحظة شعورية خاطفة، ومتوترة، فتسير في حركة رأسية منتفضة، تحمل زخم الاحساس وكثافة التجربة، وقوة التعبير الموحي الذي يقوم على قدر معين من التركيب الشعوري والفني، أقول : اذا كانت القصيدة تحقق ذلك كله، فان بناءها - وهو غايتنا - يأتي كأنه انتفاضة عصبية، أو ومضة خاطفة تعكس احساسا قويا جدا، لكنه خاطف وسريع، مثل اللقطة السريعة في التصوير السينمائي .

والواقع أن هذه القصيدة تتميز بأن البناء والأسلوب فيها أصبحا شيئا واحدا، فهي مبنية على شيء من التجاوز الأسلوبي، الذي يأتي عن طريق " الاضمار "(1) الذي

---

1 - وهو وسيلة فنية، من مظاهرها بدء القصائد بحروف العطف التي تدع للتجربة حواشي يتخيلها القارئ دون تحديد لمعالمها .

انظر : محمد غنيمي هلال : دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص 250 .

- والاضمار بهذا المعنى أسلوب تتكئ عليه فدوى في بناء عدد من قصائد هذا الشكل.

دلت عليه في مطلع القصيدة نقطتان متتاليتان يعقبهما حرف عطف " و" ليدل على حذف جزء من الجملة، بل الجزء الأساسي فيها، حيث لا يبقى في القصيدة سوى الظرف وما أضيف اليه، والظرف نحويا يعد من التكملات، وليس مكونا أساسيا في الجملة، وقد دلت سرعة الأسلوب على سرعة الاحساس . وهذه الظاهرة الأسلوبية تؤكد : أن فدوى كما رأينا ها في الفصول السابقة، تحقق دائما ذلك التجاوب العاطفي مع لغتها، وبسبب ذلك يتحد النسيج بالبناء في قصيدتها هذه، فتنهض عناصرها جميعا لتحقق وحدتها العاطفية والفنية، وقد وظف الفعل المضارع ـ دون أن يجعل من القصيدة حركة مكتظة ـ بشكل لافت، حين انفرد بالقصيدة مجسدا حركتها السريعة التي تتم في اثنتي عشرة وثبة متلاحقة. ثم تعانق هذا الفعل مع وحدة المتقارب (فعولن) التي زادت من سرعة الحركة والأسلوب والبناء، بفضل ايقاعها الصوتي المتلاحق الذي جاء في صور منوعة، فاستخدمت خمس عشرة مرة تامة (فعولن)، وأربع عشرة مرة مقبوضة(1) (فعولُ)، وثلاث مرات محذوفة(2) (فَعَلْ)، ومرة واحدة مقصورة(3) (فعولْ) .

وتبقى القصيدة في الأخير نموذجا فنيا حيا يؤكد التصور الحديث لوحدة العمل الفني، الذي لا يقبل التجزئة، التي ثنائية الشكل والمضمون، لأن البناء الشعري كما يقول غالي شكري " لم يعد في التصور النقدي الحديث شكلا هندسيا أو موسيقيا فحسب، لم يعد حاصل جمع أدوات التعبير الفني . ان البناء عطية فكرية وفنية ونفسية في وقت واحد، أي أن الفكرة نفسها قد تكون أداة للتعبير في المفهوم الحديث للنقد ."(4)

والواقع أن ماقلناه عن البناء الفني في هذه القصيدة يصدق الى حد بعيد على القصيدتين الأخيرتين اللتين ذكرناهما في مطلع الحديث عن غنائية هذا الشكل، وخاصة فيما يتعلق بربط بعدي التجربة الخاصة والعامة. ففي قصيدة "عن الحزن الممتق"(5) تقول فدوى :ـ

... وعند اشتعال الصباح بنيران
شمسك قمت، تسلقت جدران كهفي،
حاولت أقلف وهجا فأمطر حزني

== مثل "عن الحزن الممتق" "ومرثاة الى نمر"، وفي عدد من القصائد التي تنتظمها الأشكال الأخرى مثل " هل كان صدفه؟" و " المودة" و " تشك بحبي " في د 2، و"أسطورة الوفاء" و " تلك القصيدة" و " اسمك" في د 3 ، و " في المدينة المهرمة" و" اليهم وراء القضبان" في د 6 .

1 ـ أي حذف خامسها الساكن .   2 ـ أي حذف سببها الخفيف .

3 ـ أي حذف ساكن سببها الخفيف وسكن ماقبله.

4 ـ غالي شكري : شعرنا الحديث ... الى أين ؟ القاهرة، دار المعارف، 1968، ص 133 .

5 ـ فدوى طوقان : على قمة الدنيا وحيدا ، ص 70 .

وعند انهمار حباتك قلت لأرضي تبارك
هذا الربيع تلقي حبات يديه فأزهر
حزني .
وقام التعارض سداكما الموت ، حال
التعارض دون اندماج العناصر
شمسك ظلت قصيه
وأرضي ظلت عصيه ،
وعند انهيارات جسر التواصل حاولت
حاولت حاولت لكن
ولم يبق مني على راحتيك سوى غيمة
عابره
تجمد فيها الشرار
وغاب حضوري ، رحلت بعيدا وغصت
بعيدا ، الى القاع غصت أنادم حزني
أعاقره في غيابة جب بغير قرار
لماذا ؟
لماذا ؟
لماذا ؟
رجوتك لا تخترق قشرتي بالسؤال
لتلمس حزني
رجوتك حزني أعز وأقدس من أن يقال .

والقصيدة ،كما تشير الشاعرة ،مهداة الى الشاعر الفلسطيني سميح القاسم ،فهل لهذا الاهداء دلالة شعورية ،أو فكرية خاصة ؟

واذا كان الحزن كماتشي القصيدة - عنوانا وأبياتا - هو محور القصيدة وعصبها فهل تعبر الشاعرة عن حزن عاطفي خاص،كما تؤكد الدلالة الظاهرة للقصيدة ؟أم أن وراء هذا الحزن تجربة أعمق وأوسع تشمل الأهل والاحباب والوطن : أرضا ، وشعبا ؟

ان حزن الشاعرة ،كما توحي هذه الصورة المعبرة التي جعلتها عنوانا للقصيدة (الحزن المعتق) ،ليس جديدا كما قد يخيل للقارئ ، وليس مرتبطا بهذه اللحظة الظرفية المتوترة التي تقف عندها ،تناجي آخر دون أن تكشف عن هويته

فهي تتحدث عن حزن قديم معتق ، وكونه معتقا يعني أن الشاعرة قد ذاقت طعمه من زمان ، وخبرت ألوانه ، فأصبحت تميز صادقه من كاذبه ، لأنها أعرف بحقيقته . وعندما تستوقفنا هذه الصورة المعبرة تحضرنا القصة الطويلة لحزن فدوى الذى بدأ يشكل بعدا متميزا فى تجربتها يوم فقدت اخوتها ، وأهلها ، واحدا واحدا . . . ويوم ضاعت بلادها فماشت على حدود ضفتها السليبة ، تراها عن قرب ، ولا تملك حق الدخول اليها ، وتغذى حزنها يوم فشلت فى جميع علاقاتها العاطفية ، وازداد حزنها عمقا اثر هزيمة حزيران ، عندما وجدت نفسها تعيش فى ظل الاحتلال ، بعد أن كانت منفية على حدود الوطن . وهكذا صيرها الحزن بنت مئات السنين (1) .

ومن شأن هذه الروافد أن تعمق رؤية الشاعرة ازاء الحزن والألم عندما تجد نفسها فى قلب المأساة الجماعية تحياها لحظة اثر لحظة ، مواكبة أبسط تفاصيلها اليومية ، فيعظم حزنها " القومي " ان صح التعبير ، ويزداد شعورها حدة وتوترا ، فتكره الحديث من هذا الحزن ، وترفض الاجابة عن أى سؤال يتعلق به . فتصرخ :

لماذا ؟

لماذا ؟

رجوتك لا تخترق قشرتي بالسؤال

لتلمس حزني

رجوتك حزني أعز وأقدس من أن يقال

ان هذه الصرخة تحمل معها دلالة باطنة تكشف جوهر القصيدة ، وينبغي ألا نخدع بظاهر النص ، فيتبادر الى وعينا أن الشاعرة تخاطب حبيبا وجوديا ، كما يفهم من صيغة الخطاب المباشر ، الا أن التعمق فى هذه الصورة يطلعنا على حقيقة العلاقة التي تربط الشاعرة بهذا المخاطب ، ويكشف عن سر هذا الحزن المعتق ، ومن ثم يتضح أن الشاعرة تخاطب حبيبا وجدانيا هو الوطن ، ذلك أننا نعلم أنها قالت كل أحزانها القديمة المادية ، ومن ثم يكون الحزن القديم الجديد الذى لم تقله ، والذى هو أعز وأقدس من أن يقال ، ليس الا حزنا على الوطن وأهله . . . وهي تود أن تبقيه حزنا خفيا صامتا . وتأبى أن تصرح به : حديثا وبكاء . ومن أجل هذا لم تشأ أن تتحدث عنه مباشرة ، بل اتخذت من النجوى العاطفية قناعا رمزيا

---

1 - انظر قصيدتها " فى المدينة الهرمة " فى ديوان " على قمة الدنيا وحيدا " ، ص 18 . - وقد دعتها صديقتها الشاعرة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسي " ربة الهيتين : الحب والألم " . - أنظر :
سلمى الخضراء الجيوسي . الى فدوى طوقان . . رسالة تعزية : أين المفر ؟ . مجلة العربي ، الكويت . وزارة الاعلام . ع59 ، أكتوبر 1963 ، ص 131 .

يحمل دلالتين : ظاهرة تعبر عن حب محروم، وعاطفة معذبة بسبب " انهيارات جسر التواصل " ، وباطنة تكشف عن حب ثوري عظيم للوطن الحبيب الذى لم تعد تطيق البعد عنه، أو التأمل فى واقعه البائس . وأن عدم تحديدها للمخاطب الذى تناجيه قد زاد صورتها التعبيرية عمقا ، وأضفى على مناخها الشعرى ألوانا من الايحاء العاطفي القوى الذى يتقدم بالقصيدة نحو مزيد من النضج والتماسك الفنيين ، وهما يتيحان لها حظها من الوحدة .

وتشترك هذه القصيدة مع " أغنية صغيرة لليأس " فى استنادها الى ما سميناه " اضمارا " ، حيث نقلت الينا بعض تفاصيل الأقصوصة التي تحكيها ، وصورت لنا بعض عناصر التجربة . أما التفاصيل الأخرى ، والوقائع السابقة على اللحظة الظرفية المتوترة التي تقف عندها ، فقد أوحت بها بفضل تلك " الواو " المعبرة والتي كثيرا ما أسعفت الشاعرة فى بناء قصائد تتميز بالعمق والتماسك ، فجعلتنا نتمثل كل العناصر والتفاصيل المحذوفة .

وتشترك القصيدتان فى حركتهما الرأسية عموما ، غير أن الثانية أقل سرعة واندفاعا من الأولى . ومن ناحية ثانية فان قصيدة " عن الحزن المعتق " تحقق وحدتها الفنية على أساس آخر ، غير الذى رأيناه عند تحليل " أغنية صغيرة لليأس " . فالوحدة هنا تقوم على أساس الترابط العضوى بين صورها المعبرة التي برعت الشاعرة فى تركيبها وتوزيعها بشكل أتاح لها أن تحقق غاية مزدوجة ، فهي تكثف العنصر الجمالي فى القصيدة من جهة ، وتسير بها فى خط تطورى يحقق لها نموها العضوى القائم على تفريعات صورية جزئية تؤكد الواحدة منها الأخرى ، بفضل استنادها الى منطق القصيدة الداخلي ، من جهة ثانية . وفى هذا السياق ، يقول الناقد أحمد هيكل : " ان الشاعرة قد وفقت الى التعبير بالصورة ذات التكوينات الجديدة وغير المتوقعة فى كثير من المواقف ، مما منح القصيدة جدة ، وابداعا وجوا بكرا " (1) .

فالمساء يشتعل ، والوهج ينطفئ ، والتصارع يقوم سدا كما الموت ، أما الحزن فقد ملأ الدنيا حتى لم يعد له متسع ، فأصبح سحابا يملأ السماء تجهمها ، ويسقط على الأرض مطرا ، فينبعث فى جنباتها زهرا أسود . وعندما يختل التوازن ، وتتجمد حركة الحياة ، وتجد الشاعرة نفسها وحيدة تغوص بعيدا الى أعماق المأساة

---

1 ـ أحمد هيكل ، قرأت العدد الماضي ، مجلة الآداب ، بيروت ، دار الآداب ، س 21 ، ع3 ، آذار 1973 ، ص 13 .

الكهرى ، يصبح الحزن صديقا ونديما تعاقره وتأنس به، ثم يحل هذا الحزن في ذات الشاعرة ، فتصبح هي الحزن ، ويصير السؤال عنه تمذيبا لها .

وبهذا التصوير الحي تكون الشاعرة قد وفقت ، كما يقول أحمد هيكل ، مرة أخرى " في اتخاذ جملة شعرية ذات دلالة عميقة ، وذات اتصال عضوي بمضمونها ، وجعلت هذه الجملة ، بتنويعات مختلفة ، هي السلك الذي يشد كل فقرات القصيدة ، وتلك الجملة تختم دائما بكلمة (حزني) التي هي الكلمة الرئيسية في القصيدة ، بل هي التجربة كلها ، وقد تكررت بين العنوان والأبيات ست مرات ، ولذا تقول الشاعرة مرة : " فأمطر حزني " ، وتقول أخرى " فأزهر حزني " ، وتقول بعد ذلك : " أنادم حزني " و " أعاقره " ، وأخيرا " لتلمس حزني " . وقد جاءت هذه الجملة بتنويعاتها ، ثم بكلمة " حزني " في ختامها ، كأقفال الموشحات التي كان الوشاحون الأندلسيون يختمون بها كل غصن من أغصان موشحاتهم ، على أن الاستخدام هنا يتجاوز ما كان يقصد اليه الوشاحون ، ويبلغ بجو القصيدة النفسي ملضارائسا من الوحدة والتكثيف والتعميق . وليس يخفى ما وفقت اليه الشاعرة من تجسيم للحزن حتى نراه يمطر ، ويزهر ، وينادم ، ويعاقر (1) ، ويلمس .

ويسند التعبير بالصورة أسلوب التكرار الذي أجادت الشاعرة توظيفه في سياق القصيدة العام ، فأضفى عليها ألوانا من العمق والايقاع لتأكيد إحساسها ، كقولها :

لماذا ؟

لماذا ؟

لماذا ؟ ، وقولها :

رجوتك لا تخترق قشرتي بالسؤال

لتلمس حزني

رجوتك حزني .... الخ

أو لوصف حركة وصراع ، كقولها :

وعند انهيارات جسر التواصل حاولت

حاولت ، حاولت لكن

وقولها : رحلت بعيدا ، وغصت بعيدا ، الى القاع غصت .

وفي النهاية ينهض الفعل الماضي بسكونه ودلالته على الانتهاء والتلاشي ، ليعمق رأسية القصيدة دلالة وفنا .

---

1 - م.ن. ص 13 .

وقد كانت غايتنا من التحليل التفصيلي للنموذجين الشعريين السابقيـــن تتجه الى بيان الصورة الأولى لغنائية الشكل الرابع ، التي قلنا عنها انهاتتحقق على نحو جديد .

وننتقل الآن الى عرض الصورة الثانية التى تحمل فى الواقع الدلالة الحقيقية لتطور الغنائية الشعرية عند فدوى ، ونعني بها التعبير عن الوجدان الجماعي ، بصورة مباشرة يختفي فيها التعبير الذاتي المحض ، وتتوارى الأنا المفردة ، مخليـة مكانها " لأنا " جديدة ، تنحو نحوا آخر، فى التعبير ، سواء اعتمدت على ضميـــر المتكلم المفرد وحده ، أو اتكأت على ضمير جماعة المتكلمين ، أو جمعت بينهما ، ففـى كل هذه الحالات تصبح وحدة الصوت أداة تعبيرية غنائية تستغرق معظم نماذج الشكل الغنائي الرابع ، فتضفي على الغنائية الشعرية بعدا جديدا ، يجعل منها غنائيـة معبرة عن وجدان جماعي ، بمصطلح مندور ، أو يخرج بها من دائرة التعبير عـــن الذات المفردة الى دائرة التعبير عن الذات المندمجة فى الجماعة ، بشكل يوحـد بين بعدى التجربة الخاصة والعامة ، فيأتي الشعر غناء ذاتيا جماعيا فى آن واحد .
ونعتقد أن هذه الصورة الغنائية الجديدة ظاهرة جديرة بالبحث لأكثر من سبـب :
فأولا : هذا المفهوم الجديد للغنائية ، من شأنه أن يوحي بنوع من التناقض مـــع المفهوم الأول الذى عرضناه عند تعريفنا للغنائية ، حيث قلنا : انها تعبير مباشـــر عن عواطف ذاتية . فهل ثمة تناقض حقيقي بين المفهومين ؟ ، وكيف يتم التعبير عـــن وجدان جماعي فى اطار غنائي ؟ .

ودون تردد نقول : ان النظرة السطحية المتسرعة ستنتهي حتما الى القـول بالتناقض ، غير أن القراءة الواعية ستنتهي هي الأخرى الى نفي التناقض . لأنها ، وهذه وجهة نظر قد تبدو شخصية ، تقوم على تصور دقيق لحقيقة الفن ، وفهم عميق لجوهـــر الأدب ، حيث تتعانق الذاتية والموضوعية وتتلازمان ، دون أن يؤدى هذا الـــى الخروج عن مقولة " ان الأدب تعبيرعن الذات " التى قلنا انها تظل صحيحة أياكا ن الموضوع أو التجربة أو الفكرة التي ينهض العمل الأدبي للتعبير عنها ، لأن الـــذات المعبرة هي التي ترى وتحس ، وهي التي تنطوى على نفسها ، أو تندمج فى المجموع ، وهي التي تصارع وتتعذب وحدها ، فتهزم ، وتحزن ، وتكره ، أو تغني وتفرح وتحب ، وهي التى تتوحد مع الآخرين ، فتصارع وتتعذب مثلهم ، وتناضل معهم من أجل قضيـة أو هدف نبيل .... وفى كل ذلك تضفى هذه الذات المعبرة على صورها الابداعية

الفنية من ذاتها التي تضيق، فلا تشمل غير قلبها، وتتسع فتحضن العالم كله .

ومن هذا المنطلق نقول ان الشاعرة ،عندما تخلت عن غنائها الذاتي المحزن، وراحت تغني لشعبها وأرضها وأمتها ،لم تتخل عن عواطفها وتجاربها السابقة،ولكنها غذتها وطورتها ،ووظفتها بشكل يجعل وجدانها الذاتي يتعانق مع الوجدان الجماعي، كأجمل ما يكون اللقاء بين الفنان وشعبه،في مسيرة النضال من أجل غد أفضل، وحياة أجمل .

وثانيا :الحديث عن الوجدان الجماعي في شعر فدوى يثير قضية مهمة بالنسبة لتجربتها الفنية ،وموقف الساحة النقدية منها ، فقد شاع رأي نقدي عام ،يقول : ان فدوى شاعرة ذاتية رومانسية متقوقعة على ذاتها ،تحيا في برج عاجي ،بعيدا عن قضيتها وشعبها المشرد . . ؟!

وفي رأينا أنه لم يظلم شاعر بمثل هذه الآراء المتسرعة كما ظلمت فدوى ،واذا كان وصفها بالذاتية والرومانسية لا ينقص من قيمتها ،لأن الفن في جوهره لا يتعارض مع هذين الوصفين ،في ضوء مفهومي الثنائية كما عرضناهما ، فان الحكم على الشاعرة بأنها متقوقعة على ذاتها ،تحيا في برج عاجي ،بعيدا عن قضيتها وشعبها المشرد ، حكم بعيد جدا عن الحقيقة، ولا يقوم على أساس نقدي سليم، لأننا لو تتبعنا موضوع المقاومة في شعر فدوى ،وعلى امتداد مسيرتها الفنية ،لتبين لنا أن فلسطين : قضية وشعبا ومحاولة، وفداء ،كانت تعيش في وجدان الشاعرة منذ ديوانها الأول ،ولا يعيبها أن رؤيتها قبل هزيمة حزيران كانت رومانسية حالمة، تتنبأ بالعودة ،وتصور المحاولة الفدائية الفردية ،فقد كانت هذه حال شعرنا المعاصر، وفي نماذج رواده على وجه الخصوص . وقد لا نعدو الصواب اذا قلنا ان فدوى كانت تتنبأ في شعرها الأول بالهزيمة قبل وقوعها . فهي التي تخاطب شعبها في "الروض المستباح"(1) محذرة :

ويلك لا تأمن غريب الديار   فنفسه من مثله مستشر
يا غافلا ان وراء البحار   مثل عديد الذر لو تنثر
تربصوا في لهفة وانتظار   ودبروا للأمر ما دبروا
تحفزهم تلك الأماني الكبار   وأنت، أنت المطمع الأكبر

---

1 - فدوى طوقان : وحدي مع الأيام ،ص 151 .

كما كانت تتنبأ بالثورة ، فتقول فى قصيدتها "بعد الكارثة"(1) :

ستنجلي الغمرة يا موطني ... ويمسح الفجر غواشي الظلم
والأمل الظامئ مهما ذوى ... لسوف يدوى بلهيب ودم
فالجوهر الكامن فى أمتي ... ما يأتلي يحطمني الضرم
هو الشباب الحر ذخر الحمى ... اليقظ المستوفز المنتقـــم
لن يقعد الأحرار عن ثأرهم ... وفى دم الأحرار تغلي النقـم

وفى ديوانها الثاني " وجدتها " ، رأيناها تصور الانسان الفلسطيني الـذى يشعر بالذلة والعار بسبب تشرده ، وبعده من أرضه الحبيبة ، فيقرر انهاء قـصـة عاره ، بالعودة الى الوطن ، حتى لو كان الموت ثمنا لهذه العودة ، لأنه يكفـيـه أن يحتضنه ثرى فلسطين . وعلى الرغم من أن قصيدة " نداء الأرض"(2) التي جسـدت هذه الرؤية الرومانسية ، صورت الفدائي فردا ، فانها تجد أهميتها فى كونها بـذرة التصور الصحيح الذى سيتطور فيما بعد الى رؤية واسعة تنبع من الواقع معبرة عـن بطولة جماعية ، تتألق فى مسيرة فدائية قوية تشق طريقها نحو النصر والخلاص مهمـا قست الأيام واشتدت المحن .

وفى قصيدتها " حلم الذكرى"(3) نراها تتخذ من نجواها لأخيها ابراهـيم فرصة لتعاتب أهل الحمى على ما فرطوا فى أمرهم وقضيتهم ووطنهم . . . . وفى القصيدة يتعانق الخاص والعام فى تجربة الشاعرة محققين لها مستوى جيدا يسمو بتجربتهـا الابداعية .

وفى ديوانها الثالث ، رأيناها تتنبأ بالغد المشرق ، فى قصيدتها التـي أهدتها " الى المفرد السجين"(4) الذى توجهت اليه فى مناجاة حارة ، خرجـت فيها الى نوع من الحكمة التي تود اسماعها الى الشاعر المفرد السجين . ومن ورائـه الشعب بجميع فئاته ، لتبث فيه روح الصمود والمقاومة ، لأن الأمل سينبعث من عمـق المأساة ، ولن يطول ليل الظلم والتشرد والعذاب :

المجد للنور فلا تبتئس
والنصر للحرية الرائعه
وغدنا موطن أحلامنا

---

1 - م ، ن ، ص 161 .
2 - فدوى طوقان ، وجدتها ، ص 8 .
3 - م ، ن ، ص 25
4 - " " ، أعطنا حبا ، ص 26 .

فلا تقل أحلامنا ضائعــه
ياطائرى ، هناك درب الرجاء
هناك يمتد مشع الضياء
رغم انطباق الليل من حولنا .

واذا كانت قصائد الشكل الغنائي الرابع تحقق غنائيتها على نحو جديد ، يتمثل في التعبير عن وجدان جماعي عام ، راسمة بذلك خطا تطوريا ، يميز مرحلتين هامتين في تجربة فدوى الفنية ـ اذا كان الأمر كذلك فان تجربة البطولــــة والمقاومة في شعر فدوى ربما صلحت مدخلا مناسبا لفهم هذا التطور الموصوف .

وانطلاقا من هذه الارهاصات التي حملها شعر فدوى ، قبل الهزيمــة ، كان طبيعيا أن تتطور رؤيتها الفنية ، ويتعمق فهمها للواقع ، ومن ثم اتسع ادراكها لأبعاد التجربة العامة ، حين وجدت نفسها ـ بعد الهزيمة ـ في قلب المأســاة ، منصهرة مع شعبها المكافح الصبور في بوتقة واحدة ، تصارع الموت والفناء ، وتناضل من أجل تغيير الواقع المأساوي الذي تعيشه ، في خندق واحد ، مع جموع المعذبين .

وقد عبرت الشاعرة عن هذا التطور الذي بلغته في تجربتها مع موضــوع البطولة والمقاومة والفداء ، في قصيدتها " لن أبكي " (1) التي توجهت بها الـــى شعراء المقاومة في الأرض المحتلة منذ عشرين عاما .... هدية لقاء في حيفــا ، في 4/3/1968 ، وفيها تصور احساسها بالفجيعة حين وقفت على الآثـــار الدارسة في المدن المحتلة من عشرين عاما ، ففاض الشعر من وجدانها نغمـــا شجيا ، يقول :

على أبواب يافا يا أحبائي
وفي فوضى حطام الـــدور
بين الردم والشـــوك
وقفت وقلت للعينيـــن :
قفا نبك .

وتصور شكوى الديار وحنينها الى أصحابها :ـ

على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادي من بناها الـــدار
وتنعى من بناها الـــدار

---

1 ـ فدوى طوقان : الليل والفرسان ، ص 48 .

وتندمج الشاعرة مع الدار الشاكية في حوار عاطفي يستند الى الماضي ، ليستعيد ذكرياته :

وأن القلب منسحقا
وقال القلب : مافعلت؟
بك الأيام يادار؟
وأين القاطنون هنا ؟
وهل جاءتك بعد النأى ،هل
جاءتك أخبار؟
هنا كانوا
هنا حلموا
هنا رسموا
مشاريع الغد الآتي
فأين الحلم والآتي وأين همو؟
وأين همو؟

لكن الدار لا تجيب الشاعرة الحزينة ،فتضيع تلك الأسئلة الحائرة في متاهات الخراب والصمت الذى يقوم بوظيفة الاخبار عن الغياب القاسي ،فتحكي الشاعرة منسحقة :

ولم ينطق حطام الدار
ولم ينطق هناك سوى غيابهمو
وصمت الصمت ،والهجران .

وبعد ذلك تعرض الشاعرة صورة موازية لذلك الخراب والفراغ ،فنرى الأعداء يصولون ويجولون في جنبات الديار، ويثبتون وجودهم فيها وحولها ،ثم تعود الى أحبائها لتعلن أنها صحت عن جفونها غمامة الدمع الرمادية، وأقسمت ألا تبكي بعد الآن . وقد جاءت تغذى حبها وايمانها بأهلها ،وأرضها ،وبالانسان ،وتقف في قلب الجرح ،تتحدى الحزن والألم ،وتقهر اليأس والضعف ،وتتطلع الى الآتي المشرق ، يغذيها ايمانها القوى بأن الخلاص المنتظر قد أصبح مؤكدا بعد أن هب الشعب بمجموعه، ليخوض معركة المصير ،بكل ما تتطلبه من تعبئة، وتضحية جماعية ، فتهتف في فرح ثورى كبير :

أحبائي ،حصان الشعب جاوز –
كبوة الأمس
وهب الشهم منتفضا وراء النهر

أصيخو ، هنا حصان الشعب

يصهل واثق النجمه

ويفلت من حصار النحس والعتمه

ويعدو نحو مرفأه(1) على الشمس

وتلك مواكب الفرسان ملتحمه

تباركه وتفديه

ومن ذوب العقيق ، ومن

دم المرجان تسقيه

ومن أشلائها علفا

وفير الفيئ تعطيه

وتهتف بالحصان الحر: عدوايا۔

حصان الشعب

فأنت الرمز والبيرق

ونحن وراءك الفيلق

ولن يرتد فينا المد والغليان ۔

والغضب

ولن ينداح فى الميدان

فوق جباهنا التعب

ولن نرتاح ، لن نرتاح

حتى نطرد الأشباح

والغربان والظلمه

وعند هذا الحد يبدو أن القصيدة قد نجحت فى التعبير عن التطور الذى حققته فدوى ، فى هذه المرحلة الجديدة ، فنا ودلالة . ومع أن هناك عددا من القصائد الجيدة(2) التي صورت تطور الشاعرة ، بعد هزيمة حزيران ، وقبل هذه القصيدة بالذات ، فان قيمة " لن أبكي " تنبع من جملة اعتبارات :

---

1 ـ الصواب : ويعدو نحو مرفئه . ونرجح أن الخطأ مطبعي ، لأن الشاعرة قلما تخطئ في استخدام اللغة ، بل ربما لا تخطئ بالمرة .

2 ـ أنظر قصائدها : " كلمات من الضفة الغربية" و " رسالة الى طفلين فى الضفة الشرقية " و " الى السيد المسيح فى عيده " و " الفدائى والأرض " . وكلها من ديوان : الليل والفرسان ، ص 9 ، 22 ، 32 ، 38 .

1 - فهي تشير الى انتهاء مرحلة التعبير عن الوجدان الذاتي المحض، فى صورته الرومانسية القديمة بفرديتها وبطولاتها التراجيدية ، وأحلامها الطوباوية (1) .

2 - وتعلن عن بداية فنية جديدة، تتعمق فيها التجربة ، وتتسع الرؤية، ويتطور التعبير من أجل صياغة الوجدان الجماعي ، فى غنائية محببة تتقدم بفدوى نحو التألق والتفوق .

3 - وتؤكد أن الشاعرة لم تعد ترى البطولة الفردية قوة قادرة على تقرير المصير، وانهاء قصة العار، على النحو الذى صورته فى " نداء الأرض " ، بل أصبحت ترى فى الشعب ، بمجموعه المجندة ، الفارس الأكبر ، والبطل الحقيقي الذى سيعرف كيف يأخذ حقه ، ويسترد أرضه، ويبني حياته على نحو جديد ؟ .

ومن هذه الاعتبارات نقول مع غالي شكرى : ان هذه القصيدة تؤرخ بحق لتطور رؤيا البطولة والمقاومة عند الشاعرة (2) . ونقول معه مرة ثانية : ان فدوى شاعرة مقاومة لا تتوقف عند حد المعارضة ، ولا تتردى فى هاوية الاستسلام، وانما هي فى مرحلتها الجديدة ، تواكب المشهد الفدائي ، مواكبة تكاد تكون تفصيلية، لا من موقع الفلسطينية المنفية التي كانتها ، وانما من موقع الفلسطينية الجديدة فى ظل الاحتلال (3) .

فعلى أساس هذه المواكبة الدائمة للمشهد الفدائي تحقق فدوى نجاحها فى صياغة هذا الوجدان الجماعي فى قصائد أخرى هي : " كلمات من الضفة الغربية " و " خمس أغنيات للفدائيين " و " على قمة الدنيا وحيدا " و " أمنية جارحة " . وسوف نقف عند القصيدتين الأولى والثانية ، لأهميتهما : دلالة وغنا . وقد يكون عرضهما - قبل تناولهما بالتحليل - معينا على فهم طبيعتهما البنائية، ومدى نجاحهما فى صياغة الوجدان الجماعي ، فى صورة غنائية رأسية مركبة .

---

1 - غالي شكرى : أدب المقاومة، (سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية، رقم 52) ، القاهرة، دار المعارف ، 1970 ، ص 410 .
وقد كانت هذه الصفات تجسد ملامح رؤيتها ، قبل الهزيمة، وهي ملامح ، ان لم تكن تستجيب لمتطلبات الابداع الفني المعبر عن بطولة العمل الثورى بمنظور واقعي ، فانها من جهة أخرى ، تؤكد أن القضية العامة كانت تعيش فى وجدان الشاعرة، بشكل ما ، وأنه ليس صحيحا مايقال عن تجاهل الشاعرة لمأساة وطنها وشعبها .

2 - م ، ن ، ص 411 .

3 - م ، ن ، ص 410 .

أولا : تقول الشاعرة في "كلمات من الضفة المضحية "(1)

- 1 -

مدينتي الحزينة "يوم الاحتلال الصهيوني"

يوم رأينا الموت والخيانه
تراجع المد
وأغلقت نوافذ السماء
وأمسكت أنفاسها المدينه
يوم اندحار الموج ، يوم أسلمت
بشاعة القيعان للضياء وجهها
ترمد الرجاء .
واختنقت بغصة البلاء
مدينتي الحزينه .
اختفت الأطفال والأغاني
لاظل ، لاصدى
والحزن في مدينتي يدب عاريا
مخضب الخطى
والصمت في مدينتي
الصمت كالجبال رابض
كالليل غامض ، الصمت فاجع
محمل
بوطأة الموت وبالهزيمه
أواه يا مدينتي الصامتة الحزينه
أهكذا في موسم القطاف
تحترق الغلال والثمار
أواه يا نهاية المطاف .

1 - فدوى طوقان : الليل والفرسان ، ص 7 . وكانت القصيدة تحمل عنوان "كلمات الى وطني" حين نشرت لأول مرة في مجلة الآداب البيروتية ، س15 ، ع9 ، سبتمبر 1967 .

- 2 -

السـامـون

يوم فشا الطاعون في مدينتي
خرجت للعراء
مفتوحة الصدر الى السماء
أهتف من قرارة الأحزان بالرياح
هبي وسوقي نحونا السحاب يارياح
وأنزلي الأمطار .
تطهر الهواء في مدينتي
وتغسل البيوت والجبال والأشجار
هبي وسوقي نحونا السحاب يا رياح
ولتنزل الأمطار
ولتنزل الأمطار
ولتنزل الأمطار .

ه

- 3 -

الـى صديق غريب

صديقي الغريب
لو ان طريقي اليك كأمس
لو ان الأفاعي الهوالك ليست
تعربد في كل درب
وتحفر قبرا لأهلي وشعبي
وتزرع موتا ونار
لو ان الهزيمة لا تمطر الآن -
أرض بلادي
حجارة خزي وعار
ولو أن قلبي الذي تعرف
كما كان بالأمس لا ترعف
دماه على خنجر الانكسار

ولو أنني ياصديقي كأمس
أدل بقومي وداري وعزّي
لكنت الى جنبك الآن عند ـ
شواطئ حبك أرسي
سفينة عمري
لكنا كفرخي حمام .....

ه

- 4 -

الطوفان والشجرة

يوم الاعصار الشيطاني طغى وامتدّ
يوم الطوفان الأسود
لفظته سواحل ـــــ
للأرض الطيبة الخضراء
هتفوا ، ومضت عبر الأجواء الغربيه
تتهادى بالبشرى الأنباء :
موت الشجره !
والجذع الطود تحطم ، لم تبق
الأنـــواء
باقية تحياها الشجره !..

ه

موت الشجره ؟
عفو جداولنا الحمراء
عفو جذور مرتويه
بنبيذ سفحته الأشلاء
عفو جذور عربيه
توغل كصخور الأعماق
وتمد بعيدا في الأعماق .

ه

ستقوم الشجره
ستقوم الشجرة والأغصان
ستنمو في الشمس وتخضرّ
وستورق ضحكات الشجره
في وجه الشمس
وسيأتي الطير
لابد سيأتي الطير
سيأتي الطير
سيأتي الطير .

٥

- 5 -

حتى أبداً

يا وطني الحبيب لا ، مهما تدر
عليك في متاهة الظلم
طاحونة العذاب والألم
لن يستطيعوا يا حبيبنا
أن يفقأوا عينيك ، لن

٥

ليقتلوا الأحلام والأمل
وليصلبوا حرية البناء والعمل
ليسرقوا الضحكات من أطفالنا
ليهدموا ، ليحرقوا ، فمن شقائنا
من حزننا الكبير ، من لزوجة -
الدماء في جدراننا
من اختلاج الموت والحياة
ستهمت الحياة فيك من جديد
ياجرحنا العميق ، أنت ياعذابنا
ياحبنا الوحيد

..

ثانيا : وتقول في " خمس أغنيات للفدائيين "(1)

- 1 -

مخاض : -

الريح تنقل اللقاح
وأرضنا تهزها في الليل -
رعشة المخاض
ويقنع الجلاد نفسه
بقصة العجز ، بقصة الحطام ،
والأنقاض
يا غدنا الفتي ، خبر الجلاد
كيف تكون رعشة الميلاد
خبره كيف يولد الأقاح
من ألم الأرض وكيف يبعث الصباح
من وردة الدماء في الجراح .

- 2 -

كيف تولد الأغنية :-

نأخذ أغنياتنا
من قلبك المعذب الصبور
وتحت غمرة القتام والديجور
نعجنها بالنور والبخور
والحب والنذور
ننفخ فيها قوة الصوان -
والصخور
ثم نردها لقلبك النقي -
قلبك البللور
ياشعبنا المكافح الصبور !

---

1 - فدوى طوقان : الليل والفرسان ، ص 94 .

- 3 -

حين تنهمر الأنباء السيئة :-

الريح تجدل الدخان في الأفوار
وفي دروب الليل والاعصار
تنهمر الصخور والأحجار
سوداء بالرماد
سوداء بالدخان
فلتنهمر كما تشاء هذه الصخور
ولتنهمر كما تشاء هذه الأحجار
فالنهر ماضٍ ،راكض الى مصبه
وخلف منحنى الدروب ،في -
رحابة المدى
ينتظر النهار
من أجلنا ينتظر النهار .

- 4 -

عاشـــق موتـــه

تخطفني الرؤيا مع ابتسامة الصباح
أراه طائري يطير
يهجرني قبل الأوان
يفلت من يديّ في -
دوامة الرياح
يدافع الرياح ثم يهوي
من مشارق الكفاح
. . . .
. . . .
وتفتح الصخور ساعديها
جدولي حرير
تلقف طائري الذي يطير
يهجرني قبل الأوان

وتسترد ابنها الأوطان ، تسترده
لقلبها الحي العتيق
يا شجر الموجان عرشت غصونه
على جوانب الطريق
أعشق موتي في مواسم الفداء والعطاء
أعشق موتي تحت ظلك المضيء الغريق

٥

- 5 -

كفاني أظل بحضنها

كفاني أموت على أرضها
وأدفن فيها
وتحت ثراها أذوب وأفنى
وأبعث عشبا على أرضها
وأبعث زهره
تعبث بها كف طفل نمته بلادي
كفاني أظل بحضن بلادي
ترابا
وعشبا
وزهره

•-•-•-•

وبالتأمل في القصيدتين يتبين أنهما من طبيعة بنائية واحدة ، فهما تشتركان في العناصر البنائية الأساسية : غناء ، ورأسية وتركيبا ، كما تشتركان في عناصر نسيجية أخرى . ولعل الظاهرة الفنية الأولى التي تلفت النظر فيهما معا هي قيامهما على صورة تأليفية واحدة ، حيث تتشكل كل واحدة منهما من خمس مقطوعات تحمل كل واحدة رقما ترتيبيا ، وتستقل بعنوان فرعي يميزها دلالة وفنا . واذا كان الترقيم ظاهرة فنية معاصرة تميز القصيدة الحديثة في معظم نماذجها ، فان تأليف الشاعرة لقصيدتيها على هذه الصورة الخماسية ليس مجرد تقنية شكلية فيما نرى ، فهي لم تكتب بهذا الشكل الا بعد هزيمة حزيران ، وهي تلح عليه

عند ما تصور آثار تلك الهزيمة، وعند ما ترسم المشهد الفدائي ، وعند ما تصور الصمود البطولي في وجه الاحتلال ، وفي أعماق السجون الاسرائيلية (1) .

وعند ما ننفذ الى العالم الداخلي لهذه القصائد : مفردة ومجتمعة، لاستخلاص دلالتها العامة، يتبين لنا بوضوح أنها تشكل ردفعل نفسي ، وقومي وفني ، يتحدى الهزيمة ، ويحاول تجاوز آثارها بالدعوة الى الصمود ، واشاعة روح التفاؤل في نفوس الجماهير العربية التي ماتزال فيها جذوة ثورية متأججة، تقيها من اليأس ، وتعلو بها فوق المحن ، والقيود ، والأغلال . ويمثل هذه الرؤية الأصيلة تتلاشى صورة الخامس من حزيران كرمز للانهزام والسقوط، وتقوم مكانها صورة أكثر اشراقا وتفاؤلا كرمز لاستيقاظ الوعي، وتعاظم روح الصمود والمقاومة . فكيف تشكلت هذه الصورة المشرقة التي نهض شعر فدوى بحملها وغرسها في ديوان المقاومة العربية المعاصرة ؟ ، وما حظ القصيدتين السابقتين في هذه العملية الابداعية الرائدة ؟ .

أمام هذا التساؤل النقدي الهادف ، تصبح العودة الى القصيدتين مطلبا فنيا ، وضرورة منهجية، تستدعي قدرا كافيا من التحليل المفصل ، وهذا ماتحاول الفقرات الآتية أن تنهض به :-

<u>أولا : مع " كلمات من الضفة الغربية " أو خماسية الاحتلال ، كما ينبغي أن تسمى :</u>

لقد نشرت هذه القصيدة أول الأمر بعنوان " كلمات الى وطني "، وأيا كان عنوانها ، فهي أشبه بأغنية تتألف من خمسة أنغام منوعة ، تعمق نغما أساسيا في التجربة المعاناة، وتكشف عن وجه عربي مشرق ، ينهض من بين الأنقاض والخراب . وقد يوحي عنوانها وطريقة ترتيب مقطوعاتها أنها مجموعة قصائد مستقلة ، لا يربط بينها غير كونها موجهة الى مخاطب واحد ، خاصة وأن الشاعرة تفرد لكل مقطوعة عنوانا فرعيا ، ولا تكتفي بذلك ، فتقدم لمقطوعتها " الطوفان والشجرة" بكلمة نثرية تكشف عن مضمونها . غير أن التماس وحدة القصيدة الكلية يغدو أمرا يسيرا ، عند ما نقرأ المقطوعات واحدة بعد أخرى ، ثم نقرؤها دفعة واحدة ، فيتبين لنا أنها قصيدة واحدة، تسير في حركة هادئة ومتوترة ، في آن واحد ، لترسم مشهد الاحتلال ، بالتركيز على أكثر تفاصيله بشاعة وقتامة .

---

1 - انظر بالاضافة الى القصيدتين اللتين نحن بصدد تحليلهما ، قصيدة " الهم وراء القضبان" في ديوان "على قمة الدنيا وحيدا" ، ص 74 . وهي من نماذج الدرامية الرأسية البسيطة ، كما سنرى .

1 - تبدأ القصيدة بتصوير مشهد المدينة الحزينة التي أصبحت مسرحا هامـــدا ، يوم الاحتلال الصهيوني ، حين نزل الموت والخيانة بهما ، فبدا منافـــذ الأرض والسماء ، وبلغت الفجيعة ذروتها ، حين عم البلاء ، وساد القلق والخوف ، فاختفـــت الأطفال والأغانـــي ، وأقبل الحزن الوحشي "يدب عاريا" ، مخضب الخطى ، فانتفـــت بذلك كل مظاهر الحياة ، وانتصب الصمت الفاجع رابضا كالجبال ، محملا "بـــوطـــأة الموت وبالهزيمة" .

وهذا مشهد رهيب ، يذكرنا بمشاهد القيامة ، كما يصورها القرآن الكـــريـــم ، ولا نعدو الحقيقة اذا قلنا ان الشاعرة ، وهي تنقل لنا هذا المشهد الواقعي الدامي ، كانت تستحضر في مخيلتها صورة طوفان نوح ، بعناصرها المعروفة . وقد أجادت فـــي ترتيب الأحداث المأساوية التي تشكلت منها هذه الصورة القصصية البصرية المركبـــة ، القائمة على تبادل المدركات المعنوية والحسية ، في علاقات مجازية بارعة .

2 - وفي المشهد الثاني تطالعنا صورة مشرقة ، ترتبط بالمشهد السابق ، حيـــن تبدأ بذكر اليوم الرهيب الذي حمل معه وباء الطاعون الغادر - وهو رمز للاحتـــلال والحرب والموت في وقت واحد - الذي فشا في المدينة ، مهددا أهلها بالموت الجماعي ، فصار خلاصهم متوقفا على تطهير المدينة بسرعة . وفي غمرة هذا الاحساس بالخـــطـــر تنطلق الشاعرة الى العراء ، مفتوحة الصدر ، تدعو ربها ، ليدرك المدينة المهددة ، برحمته ، وتهتف من قرارة الأحزان بالرياح ، التي ارتبطت في شعرها ، غالبا ، بالرمز للثورة والمقاومة ، تدعوها لتحمل معها السحاب الممطر الذي يطهر المدينة من أدناسها ، ولن يكون ذلك المطر الا سيل الرصاص الحربي الذي يجب أن ينطلق في حركة لا تعرف التوقف ، حتـــى يتم القضاء على الأعداء المحتلين . وهكذا يبدو الخلاص في رؤية الشاعرة رهنا باقتـــران ارادتي السماء والثوار ، وتصبح دعوتها ذات دلالتين :- دعائية تتجه الى السمـــاء ، ونضالية تهيب بالشعب ليصمد ويكافح ويواصل المعركة التي تذكيها نار الثـــورة المستمرة :

هبـــي وسوقي نحونا السحاب يارياح

ولتنزل الأمطار !

ولتنزل الأمطار !

ولتنزل الأمطار !

3 - وبانتهاء المقطوعة الثانية تكون الشاعرة قد بلغت غايتها في تصوير اللحظـــة الشعورية التي مثلت قمة التجربة ، وتستمر في تعميقها ، بكشف مسبباتها ، غير أنهـــا في المقطوعة الثالثة تكسر حدة الالحاح على النقطة الواحدة ، وتضع فيها عنصـــرا

شخصيا ، فتتوجه الى "صديق غريب"، كانت تربطها به علاقة عاطفية صافية، لكنها اليوم تجد نفسها عاجزة عن اللقاء به (1) ، لأنها منشغلة بمأساة شعبها وأرضها ، بعد الهلاك الذى حل بها ، فملأها رهبة وموتا ونارا تأكل الأخضر واليابس . وفى هذه الحال المؤسية لا يبقى وقت للحب ، ولا متسع للمواعيد ، لأن الحب الحقيقي هنا يكون للوطن الذى يطلب تضحيات بنيه جميعا ، ولأن الموعد الحق ، والذى يجب الوفاء به انما يكون مع المقاومة وحدها . هنا يمكن التصدى للهزيمة ، ومصارعة الأعداء الذين تحولوا الى " أفاعي هوالك" :-

تمرح فى كل درب

وتحفر قبرا لأهلي وشعبي

وتزرع موتا ونار

ورغم غنائية هذه المقاوعة ، فانها لا تخلو من نبرة درامية تعكس لونا من التصارع العاطفي ، فى لحظة متوترة : شعوريا وأسلوبيا . ويتجلى ذلك فى جملة الشرط الكبيرة التي انتظمت المقاوعة كلها ، مستندة الى أداة الشرط "لو" التي تكررت خمس مرات ، معبرة عن استحالة الحب وامتناع اللقاء ، لامتناع شروطه وظروفه المناسبة .

4 - واذا كانت المقطوعات السابقة تعرض ، بصور متنوعة ، واقع التحدى الصهيوني ، يوم الهزيمة المريرة ، فان المقاوعة الرابعة تصور جانبا آخر من التحدى الغربي الذى يدعم الاحتلال الصهيوني ، بجميع الأشكال ، فتتحدث صحفه واذاعاته "بتشف وشماتة عن حرب حزيران ، وكأنما نهاية الأمة العربية كانت منوطة بتلك النكسة" (2). لكن الصوت العربي المقاوم ينهض - فى الواقع وفى القصيدة - على لسان الشاعرة (ومن ورائها جماهير الأمة) ، ليرد على التحدى الغربي بقوة وعنف ، مؤكدا أن الهزيمة ليست هي كل شيء ، فما يزال عندنا من قوة الصبر ، وعزيمة الصمود ، ونخوة الانتماء ، والاستعداد للتضحية والفداء - مايضمن بقاءنا وبعثنا القريب ، فتسترد الشجرة وقفتها الشامخة ، وتنير شمس المستقبل ربوعنا ، ويعود الثوار الى مواقعهم الأمامية ، كما تعود الطيور الى منابرها لتوقع غناءها الأصيل ، ولحظتها تنطلق الرصاصة العربية على أنغام المقاومة الباسلة ، ويومها يرى الأعداء وأنصارهم زيف دعواهم ، وخطأ تقديراتهم .

---

1 - عندما نشرت المقاوعة أول الأمر كانت تحمل هذا العنوان: "الى ج . هـ ، وكنا على موعد" .

2 - من الكلمة النثرية التي صدرت بها الشاعرة هذه المقاوعة .

ـ واستمرارا لروح التحدي العربي ، التي صاغتها المقاطوعة السابقة ، تأتي الأغنية الأخيرة ، لتصور التحدي الأكبر ، الذي يحفظ الوطن من الفناء والسقوط ، مهما فعل الأعداء ، وأيا بلغ تكالبهم على الثورة ، وبطشهم بالشعب ، فهم لن يستطيعوا بلوغ غايتهم الرامية الى القضاء على عروبة الوطن الحبيب ، لأن شعبا عرف كيف يبني الحياة على أشلاء أبنائه ، وكيف يصنع غده من خميرة الجراح والدماء والأحزان ، مثل هذا الشعب لا يقهر ولا يموت ، وخاصة عندما يقف جميع أفراده ، يحملون السلاح ، ويهتفون بمثل هذا النشيد العذب المقاوم ، الذي يقول في كلمة واحدة :

" نموت ، نموت جميعا ويحيا الوطن " .

وعند هذا الحد تنتهي خماسية الاحتلال ، وتكتمل الصورة الفنية المعبرة عنها ، محققة وحدة حية ، تقوم على رابط شعوري ، يبتدئ من لحظة متميزة ، هي قمة التجربة ، ثم يمضي في تحقق أسبابها ، وآثارها ، في حركة رأسية تربط المقاطوعات الخمس ربطا خاصا ، يحقق لها وحدتها ، ويبلغ بها غايتها من التعبير القائم على الوصف والتصوير ، دون أن تقع في عيوب الأفقية القصصية المعروفة .

٥

<u>ثانيا</u> : مع " <u>خمس أغنيات للفدائيين</u> " :-

وهي ، كسابقتها ، وكما يوحي عنوانها ، تبدو للوهلة الأولى أغنيات خمسا ، تستقل الواحدة منها بنفسها : عنوانا وبناء ودلالة . غير أن هذا التصور يضعف ، ويفقد مبرراته ، عندما تقوم عملية التلقي على قدر كاف من القراءة المتأنية الفاحصة ، فتبدو القصيدة ، بمقاطوعاتها الخمس ، مشاهد مترابطة ، يحكمها خيط شعوري متصل ، يعكس وحدة الاحساس بأن الحياة الجديدة تبعث من قلب الألم ، وأن النصر الحقيقي يصبح ممكنا ، عندما نمهره ، في مواسم العطاء الثوري ، بالتضحية الكبرى ، والفداء العظيم . لنر اذن : كيف سرى هذا الاحساس النبيل في أجزاء القصيدة ، فجعل منها وحدة متماسكة : فنا ودلالة . ؟

<u>1 ـ الأغنية الأولى</u> : وتحمل عنوانا موحيا يلخصها : صورة ودلالة . فتقدم لنا مشهد الميلاد الجديد الذي يعيد للحياة بهجتها ، ويذهب عن الأرض أوجاعها ، ويشق للثورة الحبيبة طريقها الى الغد " الفتي " العزيز . وقد نهض عنوان المقطوعة نفسه بحمل هذه المعاني النبيلة ، فأوحت لفظة " مخاض " ـ على تجريدها وتنكيرها ـ بكامل التفاصيل التي تؤلف المشهد الذي رسمته المقطوعة . فهناك صورة الرياح التي تنقل اللقاح من زهرة الى أخرى ، لتخصب النبات ، تعقبها رعشة المخاض التي تهز أرضنا

فى الليل لتبعث الحياة . وهذا المشهد الميلادى الدابيمي يحمل فى طياتــه مشهدا آخر أكثر حياة وحركة وفرحا . انه مشهد انبعاث الثورة وانتقالها من فــود الى آخر ، بسرعة تقض مضاجع العدو" الجلاد " الذى أقنع نفسه خطأ ، بتفوقه وعجزنا ، بعد أن غلبنا يوما ، فظنها نهايتنا . ونسي أن المعاناة والأوجاع تحمل معهــا بذور القوة ولذة الحياة ، وهذه قصة البعث فى الدابيمة من حولنا ، تؤكد ذلــك، فزهر الأقاح يولد من ألم الأرض ، وكذلك شأننا نحن ، فمن جراحنا وآلامنا ترتفــع راية النصر ، وتعم أنوار الحرية ربوعنا .

والمقطوعة ، بهذا التصوير الحي ، أغنية وجدانية جماعية ، تنبعث من قلــب الهزيمة، متطلعة الى الغد " الفتي " المشرق ، معلنة بداية الحياة ، وانطــلاق الثورة ، فى سياق درامي يحكي الصراع الدائم بين جدلية الموت والحياة فى الوطـن المحتل . وماذا بعد ذلك ؟ .

2 ـ الأغنية الثانية :

وهي تكمل سابقتها وتعمقها ، فتنطلق فى مناجاة جماعية تغني للشعــب المعذب ، مؤكدة أن أغاني التضحية والفداء يصوغها الثوار من جراح شعبهـــم ، فتزهر أنغامها على أيديهم : نور حياة ، وطيب تفاؤل ، وحب أمل ومستقبل . ثــم ينفخون فيها ، ببدلولاتهم اليومية ، معاني القوة والصمود ، ويرفعونها لشعبهم أيـــة حب والتزام ووفاء :

ثم نردها لقلبك النقي
قلبك البللور
ياشعبنا المكافح الصبور

٥

3 ـ الأغنية الثالثة : ـ

وفيها نرى أنه حين يصبح الغناء للأمل الكبير عملا ثوريا ، تغدو وظيفــة الشعر الأساسية هي أن يغرس صورة هذا الأمل فى النفوس ، بشكل يخصبهـــا وينميها . وهذا ما تحققه الأغنية بوضوح ، حين تتجه الى عرض التفاصيل الجزئيـــة التي تؤكد ـ مفردة ومجتمعة ـ أن الثورة مستمرة وزاحفة ، ولن يوقفها بطش الأعـداء أو تكالبهم . وعندما تكون هذه حال الثورة يجد التفاؤل بالحياة والنصر والنهــار الذى " ينتظر من أجلنا " مبرراته الواقعية الصادقة .

وقد برعت الشاعرة هنا ،كما فى الأغنيتين السابقتين ،فى عرض مشهد حسي يعكس البطولة الصامدة ،فى كثير من الايحاء والبرهان الشعريين القائمين علــى الرمز والتصوير ،فالريح التي كانت تنقل اللقاح لتخصب الثورة هي الريح التي تجدل الدخان الآن فى الأغوار ،وهي ريح المقاومة التي تلاحق الأعداء ،فى كل مكان ،غير عابئة بعددهم وكثرتهم . والصخور والأحجار السوداء التي تنهمر بالرماد والدخــان لتوقف النهر عن الجريان ،انما هي الأعداء الذين يحاولون القضاء على المقاومــة، دون جدوى . والنهر الذى يمضي راكضا الى مصبه ،محطما الصخور والأحجار التـي تعترضه ،انما هو رمز الثورة الزاحفة الى غايتها ،محققة معاني الاستمرار والبقــاء، وحتمية الوصول الى الهدف .

وأخيرا يقبل " النهار المنتظر" خلف منحنى الدروب ورحابة المدى ،رمــزا للمستقبل المشرق الذى يمضي نحوه المقاومون الصامدون . وبهذا النسيج ينهــض المشهد الطبيعي مرة أخرى ،بعناصره الجزئية ،ليعمق الصورة ويزيدها كثافة وقوة وايحاء .

4 ـ الأغنية الرابعة :

وحين يصبح استمرار الثورة مهمة جماعية ،يصير من اللازم تعميق واجــب التضحية والفداء ،لأنه السبيل الوحيد لتحقيق الأهداف النبيلة ،والظفر بالنصـر العظيم . ولتعميق هذه الفكرة تعمد الشاعرة الى عرض مشهد جزئي ،يدعم المشـهد البطولي السابق ،ويجعله أكثر اشراقا وجلالا . فهي تتحدث عن "عاشق مــوته" ، وهو "طائرها" الفدائي الشاب الذى يعشق الموت فى مواسم الفداء والعطاء ،فيمضي يدافع الرياح ،ويصارع الأعداء بقوة وبطولة ،ثم يسقط شهيدا ، فتحتضنه أرضه الحبيبة، كما احتضنت رفاقا له من قبل (1) .

والغاية من هذه الصورة التي تمجدها الأغنية الرابعة هي أنه عندما يكثـر الفداء ،وتعم التضحية ،ويصير الموت عشقا ثوريا يختاره الأفراد منا ،ويمارســـه أطفالنا اليافعون بشجاعة ،كهذا الطائر الشهيد ،حينذاك يطل نهارنا المنتظر .

5 ـ الأغنية الخامسة :

وفيها تقدم الشاعرة نشيد الشهيد الذى صاغه بنفسه، ملحمة بطولية صادقة، يوم كان يعشق موته فى مواسم الفداء ،فيمضي اليه فرحا ،ويوم مات ليحيا شعبـــه ووطنه . ومع أنه قضى الا أنه لايريد أن يتوقف عن العطاء ،لذا يهتف من قبـــره :

---

1 ـ أنظر قصيدة " نداء الأرض" ،وجدتها ،ص 8 .

كفاني أموت على أرضها
وأدفن فيها
وتحت ثراها أذوب وأفنى
وأبعث عشبا على أرضها
وأبعث زهره
تعيث بها كف طفل نمته بلادي
كفاني أظل بحضن بلادي
ترابا
وعشبا
وزهره

والواقع أن هذه المقطوعة الأخيرة - وهي تحمل الدلالة الكلية للقصيدة كلها - تحقق نجاحا فنيا كبيرا ، عندما تصوغ هذه الأغنية التي تصور وحدة التجربة ببعديها الخاص والعام ، حيث يمتزج صوت الشاعرة بصوت الشهيد ، فتعبر ، من خلال أغنية الشهيد ، عن رغبتها ورغبتنا جميعا ، في أن نموت فداء الوطن والثورة . وهذه عاطفة نبيلة يشرف الشعر والشاعرة أن تصاغ على هذا النحو الجيد .

ولا شك أن هذا الاتجاه الجديد في شعر فدوى يندرج في اطار ظاهرة وجدانية عامة ، رافقت مسيرتنا النضالية ضد الأعداء . والواقع ان التعبير عن أفعال التضحية والفداء بالأغاني - شعبية وفصيحة - يشكل اتجاها انسانيا بارزا في تاريخ الشعوب التي تناضل من أجل حريتها واستقلالها . وقد نهضت هذه الأغاني قديما وحديثا ، بوظيفتها في تجنيد الطاقات الشعبية ، وتعبئة الجماهير ، لتخوض معاركها المصيرية ببطولة وشجاعة . وكثيرا ما تحولت هذه الأغاني البطولية الى أفعال مادية مقاومة ترعب الأعداء ، وتزلزل كيانهم . وقد حفل شعرنا الحديث بأشعار حية تصور البطولة العربية ، وتمجد التضحيات النبيلة التي يقدم عليها المقاومون العرب ، في معاركنا المتواصلة ضد الأعداء . ويواصل الشعر الفلسطيني المعاصر صياغة هذا الجانب من حياتنا المعاصرة ، بشكل جيد . ويؤكد شعر فدوى أنها تشارك ، بصورة حية ، في هذه العملية الابداعية الثورية .

٥

وعلى هامش العرض التحليلي السابق ، أود أن أقف عند رأيين للدكتور عبد المحسن طه بدر ، يرى فيهما غير ما رأينا في القصيدتين المعروضتين :

أ - يقول عن " كلمات من الضفة الغربية" : " انها نموذج للرؤية التقليدية ، لأن الشاعرة

تختمها بفقرة فجائية تمثل المقاومة والتفاؤل والصلابة التي تنبع فجأة بلا مقدمات، بل ضد المقدمات ورغم أنفها" . وقبل أن ينهي عرضه للقصيدة يقول :" وفي المقطوعة الرابعة تتحدث عن الطوفان الذى اقتلع الشجرة فهوت ، وتحطم جذعها ، وفي غمرة هذا الجو المأساوى الذى سبقت الاشارة اليه ، تختم الشاعرة المقطوعة الرابعة فجأة بقولها " ستقوم الشجرة " ، ويورد المقطوعة كلها ، ثم يقول : " وهكذا فجأة ، وبعد أن موت الشجرة وتحطم جذعها ، انتفضت فجأة ، ولا شك أن ذلك لا يتم الا بمعجزة، في غمرة المأساة ، وضد كل مقدمات القصيدة ، وجوها ينبع بتفاؤل غير مبرر ينظر الى الثورة نظرة رومانسية ، لا تنبع من القصيدة ، ولكن من حاجة الشاعرة الى انقاذ نفسها ، ولو ضحت من أجل ذلك بقصيدتها" . ويستمر قائلا : " وتسير المقطوعة الأخيرة من القصيدة في جو معجزة الخلاص التي فرضتها الشاعرة ، ثم نسيت أنها فرضتها فصدقت نفسها لتقول :

ياوطني الحبيب لا ، مهما تدر
عليك في متاهة الظلم
طاحونة العذاب والألم
لن يستطيعوا ياحبيبنا
أن يفقأوا عينيك ، لـن " (1) .

انني - مع احترامي للناقد والأستاذ الجامعي الدكتور عبد المحسن طه بدر - أحب أن أطرح هذه التساؤلات :

هل صحيح أن القصيدة نموذج للرؤية التقليدية ؟
وهل صحيح أن الفقرة التي يتحدث عنها فجائية لا تنسجم مع السياق الكلي للقصيدة ؟
ثم هل صحيح أن جو هذه الفقرة ينبع بتفاؤل غير مبرر، ينظر الى الثورة نظرة رومانسية ؟
وأجد نفسي مضطرا الى مخالفة الأستاذ الفاضل في الأحكام التي ساقها ، لأن قراءتي للقصيدة تكشف عن النتائج الآتية :

1 - ان الرياح التي تهب في المقطوعة الثانية ، وتسوق السحاب لتطهر المدينة الموبوءة، انما هي رياح الثورة التي يشتد هبوبها ، كلما تعمقت الجراح ، وتصاعد الحصار ، وهذه المقدمة الأولى للفيقرة التي يراها عبد المحسن فجائية .

2 - ان منطق المقطوعة الرابعة التي تختمها تلك الفقرة ، يتحدد في محورين متضادين ، يتبادلان التحدي من موقعين متقابلين ، يمثل الأول خط الاعلام الغربي

---

1 - عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع ، دراسة تطبيقية ، القاهرة : دار المعرفة ، 1971 ، ص ص 45 - 46 .

الذى يتحدث عن هزيمة حزيران وكأنها نهاية الأمة العربية ، فيزعم أن الشجرة - أى الأمة العربية - تهاوت ، وتحطم جذعها ، وأنه لم يعد هناك أمل في انبعاثها من جديد . هذه صورة أولى : عدائية وتقريرية وزائفة ، ولا تمثل رؤية الشاعرة في شيء ، لكن الذى يمثلها حقا هو الصورة المقابلة ، التي يحملها المحور الثاني ، وهو يعبر عن رؤية واقعية ثورية ، ويمثل الصوت العربي ، صوت فدوى ممتزجا بأصواتنا جميعا ، يرد على شماتة الأعداء ، مفندا زعمهم : فالشجرة لم تسقط كما يزعمون ، لقد انحنت قليلا ، لكن جذعها الكبير لم يتحطم ، ولم تقتلع جذورها الصلبة .
هذه هي الحقيقة الواقعية التي تستند اليها رؤية الشاعرة ، التي تشكلت عبر هذا الحدس الشعرى الذى جاء في صورة استفهام انكارى ساخر " هوت الشجرة ؟ " .
والترجمة الدلالية لهذه الصورة الاستفهامية - كما يؤكد منطق القصيدة بقوة - تحمل نفي الخبر الكاذب ، وتصحيح النبأ المذاع من طرف الأعداء . . وتؤكد أن هزيمتنا ليست نهاية ، وأننا لم نفقد كل عناصر الصمود والمقاومة ، ولن نستسلم لليأس :

عفو جداولنا الحمراء
عفو جذور مرتويه
بنبيذ سفحته الأشلاء
عفو جذور عربيه
توغل كصخور الأعماق
وتمد بعيدا في الأعماق .

وهذه المقدمة الثانية التي افتقدها الرأى المذكور ، حين تغافل - عن غير قصد طبعا - عن الصوت المميز لهوية الصورة الموسومة . فمن الجذور العربية التي توغل كصخور الأعماق ، وتمد بعيدا معلنة صمودها وثباتها ، وان عظم الهول ، واشتدت الفجيعة . أقول مترجما قصيدة فدوى - اذا صحت ترجمة الشعر في لغته : من تلك الجذور الحية الثابتة تنهض الأمة المهزومة من كبوتها . ومن هنا يحتضن السياق الشعورى والفني قول الشاعرة : " ستقوم الشجرة وتنمو أغصانها في الشمس ، وتخضر ، وتورق ضحكاتها في وجه الشمس " . وهذه صورة مشرقة تتنبأ بالآتي ، وتتطلع الى الحياة الجديدة التي ستبعث على الأرض العربية ، وهي لا تقرر واقعا ، كما خيل للناقد ، ولا تقول ان الشجرة قامت فعلا ، بل تعبر ، في حركة متفائلة ، عن امكانية القيام في المستقبل ، حين نحد المدة اللازمة لانطلاقتنا الجديدة . وقد تنهض

الفعل المضارع المقرون بحرف الاستقبال " س " - منفردا بالفقرة وحده - ليعبر عن هذه الصورة التي تتآلف اليها جميعا . ومن هنا يفقد القول بفجائية هذه الصورة مبرراته الفنية والقومية، ويبطل تصنيف القصيدة في دائرة الرؤية التقليدية ، لأنها ، على خلاف ذلك ، تنسجم ، في رأينا ، تمام الانسجام مع الرؤية الثورية التي تقول بحق : ان الأمل يولد من قلب المأساة والمعاناة ، وان الخلاص يصير ممكنا حين يصمد المعذبون والمهزومون في وجه الأعداء والأنواء .

ب - ويقول عبد المحسن مرة أخرى عن قصيدة " خمس أغنيات للفدائيين " : انها تتكون " من مجموعة من المقطوعات التي يعبر كل منها تعبيرا صادقا وعميقا عن موقفه ، ولكنها تنفصل بعضها عن بعض ، ولا ترتبط الا برباط خارجي ، يتمثل في أنها أغنيات موجهة الى الفدائيين ، والشاعرة لا تزعم لأغنياتها أكثر من هذا ، وأغنياتها تمس نفوسنا بصدقها وعمقها في حدود ما أرادت لها " (1) .

ولنا أن نسأل : هل صحيح أن مقطوعات القصيدة لا ترتبط الا برباط خارجي؟ وكيف يستقيم القول بأن كل مقطوعة تعبر عن موقف بصدق وعمق مع القول بأن القصيدة تفتقد الى رابط داخلي ؟ ، وعلى أى أساس يقوم تصور ناقدنا لوحدة العمل الفني ؟.

ودون أن أسهب في نقاش طويل ، لأن التحليل السابق يجيب عن جزء هام من هذه الأسئلة الجوهرية ، أقول : لو أن الناقد لم يتسرع لرأى أن الأغنيات الخمس تحقق وحدة نفسية ومعنوية تنتظم في صورة كلية تلخصها : فنا ودلالة . فهي بتعبيرها الصادق عن مواقف متعددة تنتهي الى تأكيد صورة الفداء والتضحية ، في خط متصل - وفقا لمنطق داخلي - يبدأ من لحظة ميلادها : أملا قويا ينبثق من قلب المعاناة والجراح ، الى أن تأتي مواسم العطاء والبذل من أجل حياة أروع وأفضل ، فتصير اختيارا ثوريا نبيلا يعشق الموت ، ويمضي اليه بحزم وقوة . وحين يسقط الثائر شهيدا ، يعم الفرح الثوري ، ويغدو الموت فداء للوطن أمنية عزيزة يتغنى بها المعذبون ، ويرددونها على مسامع الدنيا لتحيا في وجدان البقاء . والقصيدة التي تنهض بتجسيد هذه الصورة الحية لا يمكنها أن تكون الا ذات وحدة حية .

---

1 - عبد المحسن طه بدر ، حول الأديب والواقع ، ص 54 .

ويمكننا الآن أن نستخلص ، من العرض التحليلي السابق ، مجموعة من الملاحظات الفنية ، تبدو لنا على النحو الآتي :

1 - لقد عرضت القصيدة الأولى مشهد الاحتلال الاسرائيلي ، وما ترتب عنه ، من شعور بالهزيمة ، وتجاوزها ، عبر التحدي العربي الجديد . وعرضت الثانية المشهد الفدائي بجلاله وروعته ، حين تحولت فصول الثورة الى مواسم دائمة للبذل والعطاء الثوريين . وفي الحالين اتجهت القصيدتان الى صياغة " الوجدان الجماعي " في صورة غنائية تحدد طبيعة البناء الفني المميز لقصائد هذا الشكل الرابع . ولا شك أن المزج بين ضمائر المتكلم المفرد " أنا " وجماعة المتكلمين " نحن " والمخاطب المفرد " أنت " : شعبا ووطنا وآخر ، مؤشر أسلوبي ودلالي ، يعكس توحد الشاعرة مع شعبها وتحولها من الغنائية الذاتية الى الوجدانية الجماعية .

2 - تشترك القصيدتان في البنية الايقاعية القائمة على العروض الحر وحده . وهذه خاصية تصدق على نماذج هذا الشكل ، الا مرة واحدة ، في قصيدة " انطلاق " التي ضمها الديوان الأول ، حيث اعتمدت العروض التقليدي اطارا ايقاعيا يميز بناءها الصوتي .

3 - وتشتركان في حركتهما الرأسية التي تسير وفقا لمنطق شعوري داخلي ، يتجه بالقصيدة نحو وحدتها على نحو خاص ، يحدده الدفق العاطفي الذي يختلف هدوءا وقوة وامتدادا وارتدادا الى الوراء . وهذه سمة بنائية تتحقق بصور متفاوتة في جميع نماذج هذا الشكل .

4 - ويأتي حظ القصيدتين من التركيب من تصويرهما لهذا الصراع النفسي والحضاري الذي تخوضه الذات الشاعرة المتوحدة مع شعبها ، ضد قوى الشر والعدوان . فهما ينقلان صورة الواقع النفسي والقومي ، بكل قوته وكثافته . وهذا التركيب ظاهرة شعورية وفنية تميز هذا الشكل ، حتى عندما تصور القصيدة المشهد الفدائي ، في أكثر لحظاته اشراقا وتوهجا ، لأن الاقدام على التضحية والفداء ليس اختيارا سهلا ، ولا موقفا بسيطا ، فهو لا يتم الا بعد صراع نفسي تنتصر فيه الرغبة في الموت من أجل الحياة على التمسك بالحياة التي تشبه الموت .

5 - تشترك القصيدتان في تصوير " الفدائي ثائرا " ، مما يقوي قرابتهما الفنية التي تتجسد في العرض الصوري الذي يستغرق معظم فصولهما . وهذه طريقة مميزة لمعظم قصائد هذا النوع ، مما يشكل استمرارا لاتجاه فدوى الى العرض الصوري ، كما رأينا في الفصلين الثالث والرابع ، غير أن الصورة في قصائد هذا الشكل تزداد قوة وعمقا وكثافة ، بسبب جنوحها الى الرمز ، كما يلاحظ في عدد من القصائد

مثل " لا انفصال " و " عن الحزن المعتق " .

6 ـ فى " كلمات من الضفة الغربية " تلجأ الشاعرة ، فى المقطوعتين الثانيـة والرابعة، الى أسلوب التكرار للتعبير عن قوة الايمان بالمستقبل ، والأمل الـذى ينبعث من قلب الهزيمة . والتكرار بجميع أنواعه ، يتحقق فى عدد من قصائـد هذا النوع ، هي : " لا انفصال " ـ " ندم " ـ " لا مفر " ـ " فى ليلـة ما باـرقة " على قمة الدنيا وحيدا " ـ " عن الحزن المعتق " ـ " أمنية جارحة " . وتوظـف فدوى فى قصائد هذا الشكل عددا من الأساليب الفنية ،التي تتحقق هنا ، وهناك بأقدار متفاوتة ، مترددة بين الوصف المباشر والسرد القصصي ، والمناجـاة والاستفهام والاضمار والحوار الداخلي والسخرية .

7 ـ وأخيرا تشترك القصيدتان فى خاصية بنائية ذات، دلالة بارزة ، ونعني قيامهما على مزج عناصر غنائية وأخرى درامية ، بقدر معين ، مما يجعلهما شكلا وسطا بيـن النمطين البنائيين العامين ، وكأنهما ، اذ تتحققان بهذه الصورة ، تمهدان لعـرض الأنماط البنائية الدرامية التي سيتناولها الباب الثاني .

الفصل الرابع

الغنائية الرأسية المركبة

رأينا ، فى الباب الأول ، كيف تتشكل البنية الفنية فى صورتها الغنائية المتنوعة ، وتتبعنا نماذجها فى المجموعات الشعرية لفدوى ، وانتهى بنا البحث ، فى الفصل الرابع ، الى أن بعض النماذج الشعرية يقوم بناؤها على قدر معين من العناصر البنائية الغنائية والدرامية فى آن واحد ، وبدا لنا ان تلك البنية تقع فى منطقة وسطى بين النمطين البنائيين العامين ، ان لم تكن تمهيدا للقصيدة الدرامية فى صورتها المتميزة .

وسوف نتناول ، فى هذا الباب الثانى ، الشكل البنائى الثانى عند فدوى ، ونعني به القصيدة الدرامية التى تأخذ أشكالا بنائية فرعية ، مثل القصيدة الغنائية تماما .

وتقوم خطة هذا الباب على التقسيم الآتى : -

- الفصل الأول : الدرامية الأفقية البسيطة
- الفصل الثانى : الدرامية الأفقية المركبة
- الفصل الثالث : الدرامية الرأسية البسيطة
- الفصل الرابع : الدرامية الرأسية المركبة .

الفصل الأول

الدراسة الأفقية البسيطة

ان الـدرامية الأفقية البسيطة من الصورة الأولى للقصيدة الدرامية عند فدوى ، ويبلغ عدد نماذجها أربعة عشرة قصيدة، تتوزع في دواوين فدوى على الوجه الآتي :

د 6	د 5	د 4	د 3	د 2	د 1
مرثية الفارس	حمزة	لا شيء	عام 57 أغنية البجعة أسطورة الوفاء تلك القصيدة	نداء الأرض العودة في الكون المسحور تشك بحبي أنا راحل نمو وعي	يتيم وأم رقية

ويبين من هذا الجدول أن الشكل الدرامي الأول يظهر ببطء في الديوان الأول(1) ثم يحقق وجودا بارزا في الديوانين الثاني والثالث ، ويختفي في الرابع تماما ، ثم يعود الى الظهور مرة واحدة في كل من المجموعتين الخامسة والسادسة ، وكأن الشاعرة ، بهذه الحركة الدائرية تلاحق الشكل الدرامي على نحو خاص ، وهذا ما لم نتبينه في الفصول السابقة ، حيث رأينا الشاعرة تحقق تطورا معينا بالنسبة لكل شكل ، لكنها تتقدم غالبا الى الأمام ، فهل يكون لهذه الملاحقة الفنية هنا دلالة معينة على تطور التجربة الفنية عند

---

(1) بل يمكن اعتباره غير موجود في هذا الديوان ، اذا أسقطنا القصيدتين المذكورتين ، وهما قصيتان خالصتان . وقد عرضناهما هنا تجاوزا .

الشاعرة ، ومن ثم تطور رؤيتها وبنائها الفني ؟ اننا لا نستطيع تأكيد هذا الافتراض أو نفيه ، في هذه المرحلة من البحث ، لكننا نتوقع أن تنهض الفصول القادمة بالاجابة على التساؤل السابق ، بشكل مفصل .

ونعود الى موضوع هذا الفصل ، فنتجه الى بيان الصورة العامة التي تحدد طبيعة البنية الفنية التي تصادفنا ، في هذا الشكل . وقد يبدو مناسبا أن نذكر ببعض القضايا التي أثرناها في مقدمة هذا البحث ، حيث قلنا ان ((الدرامية)) عندنا وصف لنوع معين من القصائد الغنائية ، وانها في مفهومها الأول تعني أن القصيدة تشتمل على أكثر من صوت ، بحيث ان تعدد الأصوات يعد مظهرا شكليا للأسلوب الدرامي ، وان كان هذا لا يطرد دائما ، ولا يكفي - وحده - لاضفاء صفة الدرامية على القصيدة ، فهناك صفات أخرى كالحركة من موقف الى موقف مقابل ، ومن عاطفة أو شعور الى عاطفة أو شعور مقابلين ، أو من فكرة الى وجه آخر للفكرة[2] .

وعلى الرغم من تعدد العناصر الفنية والأسلوبية التي يمكن أن تحدد الشكل الدرامي ، فان درامية القصيدة تعني ، في جوهرها ، الموضوعية . ومعنى ذلك أن الشاعرة هنا لا تعبر عن عواطفها بطريقة مباشرة ، كما رأينا في الشكل الغنائي ، بل تنسحب من الموقف (ظاهريا) وتخلي المكان لشخصيات أخرى ، تتحاور او تتصارع ، وقد تخلي المسرح لصورة من نفسها هي ، صورة تعزلها عن كيانها الواقعي ، وتعرضها كما لو كانت لشخص آخر . وأحيانا أخرى لا تخلي المكان ، لكنها تظهر كواحدة من شخصيات القصيدة ، دون أن تنفرد بها .

وعلى هذا الأساس ، يصبح التعبير الموضوعي ، لا الذاتي ، هنا وسيلة مفضلة في الصياغة الفنية للقصيدة الشعرية . فتميل الشاعرة الى تصوير مواقف معينة ، ولا تنفس عن شعور أو انفعال أو عاطفة ،

---

(2) أنظر رأى عزالدين اسماعيل ، ص 25 من هذا البحث .

ولا تكتفي بذلك ، فتنسحب من هذا الموقف ، في عدد من قصائدها ، ولا ترويه لنا سردا ، بل تعمد الى قدر معين من التصوير ، وتضعنا أمام المشهد ، أو في قلب الحدث ، كما كانت تفصل فيه . وكل هذا يعني ببساطة أن القصيدة الدرامية تستمد صفتها الجوهرية من أسلوبها الذي يضعنا أمام الفعل ولا يرويه لنا ، حتى لو كان فعلا وجدانيا صرفا ، فهو ينقلنا الى قلب الحدث ، ويجعلنا نرى الأشخاص ، وهم يتصرفون ويتحركون .

ولا شك أن هذا الوصف يكشف عن الفارق الجوهري بين الشكلين : الغنائي والدرامي . غير أن العلاقة بينهما قائمة على نحو آخر . فقد ذكرنا أن الشاعرة تميل ، غالبا الى اضفاء مسحة قصصية على قصيدتها ، بشكل عام ، وأن العناصر القصصية في هذا الشعر تقوم أداة تعبيرية وبنائية ، تكشف عن بعد معين في القصيدة ، ولا تنهض غرضا فنيا قائما بذاته . وسوف نرى ، في الفقرات القادمة ، أن شعر فدوى لا يخلو من بعض القصائد القصصية : فنا ودلالة ، غير أنها قليلة جدا ، ولهذا آثرنا عرضها مع نماذج هذا الشكل ، على أنها قصائد درامية بشيء من التجاوز . وهذا لا يعني أن القصائد الدرامية الأخرى ، تخلو من القصص ، فهي مثل القصائد الغنائية السابقة ، تعتمد على القصة ، دون ان تصبح قصصية .

واذا كان الحديث عن القصة عموما ، والقصة في الشعر خاصة ، يثير مسألة الزمن الخارجي والزمن الداخلي في النص الأدبي ، فان القصيدة الدرامية هنا ، وكما رأينا في الشكلين الغنائيين الأفقيين ، تسير في حركة أفقية لافتة ، لارتباطها بخيط قصصي واضح . وقد سبقت الاشارة الى أن القصيدة ، عموما ، تكون أفقية حين تصبح تتابعية في بنيتها لا تبحث عن أكثر من الدلالة المباشرة وهذا ما تؤكده تجارب فدوى في عدد من قصائد هذا الشكل مثل " يتيم وأم "(3) و" رقيه "(4)

---

(3) فدوى طوقان . وحدى مع الأيام ، ص 141

(4) م . ن . ص 166

و" نداء الأرض "[5] و " هو وهي "[6] و " حمزة "[7] ففيها جميعا تتحقق الصورة الأفقية الأولى ـ اذا جاز لنا أن نجرى تفريعا داخليا هنا ـ فالشاعرة، في هذه القصائد ، تعرض قصتها في حركة أفقية مترابطة مع الزمن الخارجي الذى يسير في شئ من التدرج والتتابع . وهي تبدأ هنا بالتمهيد للقصة التي تعرضها ،بتحديد اطارها المكاني أو الزماني ،كما في " رقية " أو بتقديم شخصيتها ،كما في " نداء الأرض " و" حمزة " ،ثم تمضي في عرض تفاصيلها تدريجيا ، حتى تصل الى نقطة النهاية . ويتخلل قصتها قدر معين من الحوار الذى يدور بين شخصيتين في الغالب ،تربطهما علاقة ما ،كما في " يتيم وأم " و " رقية " و" هو وهي " .

اما في " نداء الأرض " فيأتي الحوار ،في صورة حديث ذاتي بين الشخص ونفسه . فالبطل الذى تقدمه الشاعرة ،بهذه الصورة الوصفية القصصية :

تمثل أرضا نمته وغذته — من صدرها الثر شيخا وطفلا
وكم نهضت تحت كفيه قلبا — سخيا وفاضت عطاء وبذلا
تمثل وهو يلوب انتفاضا — ثراها اذا اما الربيع أهلا
وماج بعينيه كنز السنابل — يحضنه الحقل خيرا مطلا
ولاح له شجرا لبرتقال — وهو يرف عبيرا وظلا .

يستعيد صورة الأرض التي حضنته طفلا ،وتهيج به فكرة الحنين اليها ، عندما تتلاحق تلك الصور الحركية النابضة أمام ناظريه ، فيحاور نفسه ،ليقنعها بضرورة العودة الى الأرض الحبيبة التي أصبح بعده عنها يسبب له المهانة والعذاب، ويلحق به الذل والعار :

أتغصب أرضي؟ أيسلب حقي وأبقى هنا

---

(5) فدوى طوقان : وجدتها ،ص 8

(6) م . ن . ص 139

(7) فدوى طوقان : الليل والفرسان ،ص 88 .

حليف التشرد وأصحب ذلة عاري هنا
أأ بقى هنا لأموت غريبا بأرض غريبه
أأ بقى ؟ ومن قالها ؟ سأعود لأرضي الحبيبه
بلى سأعود ، هناك سيطوى كتاب حياتي
سيحنو على ثراها الكريم ويؤوى رفاتي
سأرجع لابد من عودتي
سأرجع مهما بدت محنتي
وقصة عاري بغير نهايه
سأنهي بنفسي هذي الروايه
فلا بد ، لا بد من عودتي .

وتمضي القصيدة في عرض قصة هذا العائد ، فتصور الصراع النفسي الذى يعانيه الداخل بسبب تلك الفكرة التى تلح عليه ، فيخرج فى ليلة ربيعية قاصدا " يافا " الجميلة ، وملبيا " نداء الأرض " . وعند ما يصل الى الحدود التى أقامها المحتلون يتسمرعنده السياج الذى يذكره بالعدو المتربص ، لكنه لا يأبه لذلك فيلقي بنفسه فى أحضان الأرض ، فى عناق رائع :

وأهوى على أرضه فى انفعال يشم ثراها
يعانق أشجارها ويضم لآلى حصاها
ومرغ كالطفل فى صدرها الرحب خداوفم
وألقى على حضنها كل ثقل سنين الألم
وهزته أنفاسها وهي ترعش رعشة حب
وأصغى الى قلبها وهو يهمس همسة عتب :
رجعت اليّ ؟ !
- : رجعت اليك وهذى يدى
سأبقى هنا ، سأموت هنا ، هيئي مرقدي .

ويفاجئه العدو الذى كان يراقب خطواته برصاصتين قاتلتين ، فتتم العودة الأبدية ، وتكون خاتمة هذه القصة صورة تجسد الأرض :

أما فـرحة بالعـائد الشهيـد :

تلـف ذراعين مشتـاقتين

علـى جسد هـامد مستريح .

والقصيدة ، بهذه الحركة الأفقيـة الواضحـة ، نموذج يعكس طريقة فدوى في تصوير الموقف الذى لا تكون طرفا فيه ، أو الذى تنسحب منه لتترك غيرها يتحدث او يتحاور أو يفصل ، لكن القصيدة مالت هنا الى الوصف والسرد ، فجعلتنا نتابع المشهد سماعا لا رؤية ، وهذا يعني أن صوت الشاعرة ، كراويـة ، طغى على صورة البطل وحركته ، فما رأيناه الا في لمحتين خاطفتين ، حين حدث نفسه ، وحين ألقى بنفسه في حضن الأرض . وبهذا ظلت القصيدة ذات سياق غنائي ، وان كانت تعرض موضوعا دراميا ، وبأسلوب موضوعي . وهذا ما جعلنا ندرجها مع نماذج الدرامية الأفقية البسيطة . وتفسير ذلك فنيا يعني أن القصيدة نموذج للرؤية الرومانسية عند فدوى ، حيث كانت تصور الفدائي بطلا رومانسيا ، تغلب عليه العواطف والانفعالات والصور الحالمة ، أكثر مما يحركه موقف ثوري ناضج ينبع من تصور واقعي ، يأخذ بعين الاعتبار كل متطلبات العمل الفدائي الصحيح الذى ينتهي بالعودة الايجابية ، لا السلبية ، كما حدث هنا ، وعند هذا الحد ، نستطيع القول ان القصيدة وان عرضت تجربة عامة ، وعالجت موضوعا دراميا ، فانها لم تخل من روح غنائية رومانسية واضحة . ورغم أنها لم تتوفر لها جميع مقومات الشكل الدرامي ، فقد رأينا ادراجها ضمن نماذج هذا الشكل أمرا مناسبا ، لأننا نعرض صورته الأولى البسيطة .

وعلى العكس من " نداء الأرض " تأتي قصيدة " حمزة " نموذجا حيا يكشف عن الطبيعة البنائية لهذا الشكل الذى يتحقق ، مرة أخرى ، في صورة أفقية واضحة ، لكنها تتشكل على نحو مغاير تماما للصورة السابقة . فهي قصيدة قصصية درامية في آن واحد . ولأهميتها نعرضها كاملة ، ثم نتبعها بتحليل يكشف عن بنيتها الفنية .

تقول الشاعرة في الفصل الأول من القصيدة :

كـــان حمزه
واحدا من بلدتي كالآخرين
طيبا يأكل خبزه
بيد الكدح كقومي البسطاء الطيبين
قال لي حين التقينا ذات يوم
وأنا أخبط في تيه الهزيمه
اصمدي ،لا تضعفي ياابنة عمي
هذه الأرض التي تحصدها
نار الجريمه
والتي تنكمش اليوم بحزن وسكوت
هذه الأرض سيبقى
قلبها المغدور حيا لا يموت
هذه الأرض امرأه
في الأخاديد وفي الأرحام ـ
سر الخصب واحد
قوة السر التي تنبت نخلا ـ
وسنابل
تنبت الشعب المقاتل
0 0
دارت الأيام لم ألتق فيها ـ
بابن عمي
غيرأني كنت أدري
أن بطن الأرض تعلو وتهبط
بمخاض وبميلاد جديد

وتقول في الفصل الثاني :

كانت الخمسة والستون عام
صخرة صماء تستوطن ظهره
حين ألقى حاكم البلدة أمره

"أنسقوا الدار وشدوا
ابنه في غرفة التعذيب" ألقى
حاكم البلدة أمره
ثم قام
يتغنى بمعاني الحب والأمن -
واحلال السلام !
طوق الجند حواشي الدار -
والأفعى تلوت
وأتمت بيراعه
اكتمال الدائره
وتعالت طرقات آمره :
" اتركوا الدار" وجادوا بعطاء
ساعة أو بعض ساعه
فتح الشرفات حمزه
تحت عين الجند للشمس وكبّر
ثم نادى :
" يافلسطين اطمئني
أنا والدار وأولادى قرابين خلاصك
نحن من أجلك نحيا ونموت ".
وسرت في عصب البلدة هزه
حينما رد الصدى صرخة حمزه
وطوى الدار خشوع وسكوت
ساعة ، وارتفعت ثم هوت
غرف الدار الشهيده
وانحنى فيها ركام الحجرات
يحضن الأحلام والدفء الذى كان -
ويطوى

فـى ثنايـاه حصـاد العمـر ، ذكرى
سنـــوات
عمـرت بالكدح ، بالاصرار ، بالـدمـع ـ
بضحكـات سميـدة

أمـس أبصـرت ابن عمـي فـى الطريق
يدفـع الخطو علـى الدرب بعـزم ويقيـن !
لـم يـزل حمـزة مرفوع الجبيـن .

وبالتـأمـل فـى القصيدة يتبين انهـا تقـوم على البنـاء القصصـي الذى يحـقق دراميتهـا علـى أكثر مـن مستوى :ـ

أ ـ ففيها أصـوات ثـلاثـة هـي :

1 ـ صـوت الشاعـرة تـروى القصـة : حضورا وسـردا ووصـفا وتـصـويـرا .

2 ـ صـوت حـمزة : الانسـان البسيط الذى علمته التجـارب كيـف يستخلص النتـائج ، ويستمد قـوة الصبر والصمـود ، فيبثهـا فـى مـواطنيـه .

3 ـ صـوت الحـاكم الظالـم الذى يـأمر بنسـف الدار وتعـذيب ولد حمـزة .

واذا كـان الصـوتـان الأول والثـانـى يتحـاوران ويتبادلان الحكمـة والعـزاء ، لأن بينهمـا قـرابـة الدم والأرض والمصيـر ، فـانهما يصـارعـان الصوت الثـالث ، كـل بـأسلـوبـه . فحمزة بثباتـه وتضحيتـه يبدو مقـاومـا مستعـدا للتضحيـة بنفسـه وداره وأولاده مـن أجـل فلسطين التى يجـب أن تحيـا مهما كـان الثمن .

وفـدوى ، بتنـاولها لهـذه التجربـة الحيـة ، وبهـذه الرؤيـة العميقـة الـتى تـواكب بطولـة الشعب ، فـى تفاصيلهـا اليوميـة ، تؤكـد أنهـا تضـع نفسهـا وفـنـهـا فـى خدمـة القضيـة ، وتصوير فصولهـا الواقعيـة اليوميـة ، بشكـل يـزيدهـا عمقـا وانتشـارا فـى الوجدان الجمـاهيرى العام .

ب - وفيها حركة أفقية بارزة تتحدد في هذه الحركات الجزئية المتتابعة في ترابط ملحوظ :

1 - تبدأ الشاعرة قصتها - ذات الفصلين بأولى وقائعها حدوثا ، فهي ، بعد أن تقدم حمزة : الانسان الطيب البسيط الذى يأكل خبزه من كدح اليد وعرق الجبين ، مثل بسطاء البلدة الآخرين الذين هم قوم الشاعرة ومواطنوها - بعد ذلك تنتقل مباشرة الى عرض المشهد الأول ، حيث تلتقي بحمزة ، ذات يوم ، وهي تعاني الشعور بالهزيمة والانكسار ، فيقول لها : "اطمئني ، لا تضعفي يابنة عمي". وهنا تزداد شخصية حمزة تحددا عندما تتضح العلاقة بينه وبين الشاعرة، فهو ابن عمها (8)، ثم تزداد هذه الشخصية وضوحا وعمقا عندما يتبين لنا أن "حمزة" وجه عربي صامد ، وهو يبث الشجاعة والصمود في الشاعرة ، وفي كل من يصادفه ، لأن ايمانه بأرضه وشعبه يجعله واثقا من أن هذه الهزيمة لن تدوم طويلا ، وأن فلسطين الحبيبة ستبقى قلبا عربيا نابضا بالحياة ، لأنها أرض معطاء ، تلد المقاومين في الوقت المناسب . وتعمد الشاعرة الى تصوير هذا المعنى الذى ينساب على لسان حمزة ، في صورة حية تتوشح بالعمق والقوة والتماسك :

هذه الأرض امرأه
في الأخاديد وفي الأرحام
سرّ الخصب واحد
قوة السرّ التي تنبت نخلا
وسنابل
تنبت الشعب المقاتل .

وعندما تكون هذه حال الأرض العربية في فلسطين ، يصير

---

(8) يبدو أنه ابن عم حقيقي ، فقد ذكر في مجلة الآداب التي نشرت القصيدة في نوفمبر 1968 ، أن الشاعرة تتحدث عن تجربة واقعية بطلها حمزة طوقان الذى نسفت داره بعد هزيمة حزيران .

الصمود موقفا مبررا ، لأنه لا يقوم على التشنج والشكوى والتهديد ، بل يستند الى منطق واقعي يرتكز على المقدمات الصحيحة ، التي تجعل النتائج المتوقعة دقيقة ومنطقية وصحيحة .

2 - وفي الحركة الثانية يختفي حمزة من المسرح ، دون أن نعرف سببا لغيابه ، وتظل الشاعرة وحدها في المشهد ، تخبرنا أنها لم تلتق بحمزة من مدة ، غير أنها كانت تتوقع أمرا عظيما من وراء ذلك الغياب ، لأن حمزة ، في حضوره وغيابه ، رمز للولادات التي لا تنتهي ، ولذا حق للشاعرة أن ترى :

أن بطن الأرض تعلو وتميد
بمخاض وبميلاد جديد .

فهكذا علمها حمزة كيف تدرك الأسرار ، وتستخلص العبر والدروس من جدل العناصر التي تحكم حركة الحياة .

3 - وفي الحركة الثالثة : ترى حمزة ، وجهها لوجه امام حاكم البلدة الذي يلقي أمره بنسف الدار وتعذيب الولد . ويحاصر الجند دار حمزة فيحيطونها بأسلاك الديناميت ثم يفجرون الفتيل ، فتتحول الى خراب وأنقاض لكن حمزة يظل صامدا ، بعد نكبته الجديدة ، فيكبر وينادي فلسطين الجريحة واعدا بالفداء مهما عظم ، فهو والدار والأولاد قربان من أجل حياة الوطن وحريته . ونلمس هنا تجاوبا عاطفيا وقدوميا بين حمزة ومواطنيه ، فقد سرت على أنغام صيحته هزة في عصب البلدة المنكوبة ، منبئة عن ميلاد جديد : انتشار روح الصمود وتصاعد المقاومة .

4 - وفي المشهد الأخير ترى الشاعرة ابن عمها يسير في الطريق صامتا ، غير أنها تقرأ في وجهه ملامح الثبات والعزم والقوة . فلم يزل مرفوع الجبين .

ولا شك أن الأفقية التي جسدتها هذه القصيدة تختلف عن تلك التي رأيناها في الغنائيتين الأفقيتين ، فهي هنا تتضمن بعض المقاطع التي تفصل مشهدا عن آخر - رغم امتداد الخيط القصصي - بشكل يزيد

من دراميـة الموقف ، وموضوعية العرض .

هـ - وفضلا عن تعدد الأصوات ، وأفقية الحركة ، ينهض الأسلوب بتعميق البعد الدرامي في القصيدة ، فتتجه الشاعرة الى التعبير الموضوعي بالصورة الواقعية التي لا تخلو من ايحاء وتمثيل . ولا شك أن رؤية الشاعرة قد تعمقت بصورة واضحة ، كما تدل صور القصيدة ، فقد أصبحت تدرك الواقع بأبعاده الحقيقية ، فازداد تعلقها به : ادراكا وتعبيرا . ومن هنا لم تعد الأرض في نظرها ، وبعد أن علمها حمزة سرها ، مجرد تراب وأحجار وأشجار مبعثرة ، بل أصبحت كائنا حيا يتألم ويحزن ، في صبر وصمت ، وهذا ما يجعلها تنطوي على سر عظيم . فهي امرأة قادرة على انجاب الأبطال والفدائيين ، والشعب المقاتل ، تماما كما تنبت النخل والسنابل . وليس هذا السر مجرد تصور نظري ، فها هي الشاعرة ترى ذلك واقعا يتجسد ، بعد غياب حمزة ، في مخاض حقيقي (بطن الأرض تعلو وتميد) ينبئ عن (ميلاد جديد) وقد أعقب هذه المعاناة الكبرى تصاعد روح المقاومة التي ستقوض أركان العدو ، وتطفئ نار الجريمة .

وتبلغ الشاعرة بصورتها غاية النضج والتصوير الحي عندما تصف مشهد الدار وهي تتهاوى ، في حركة درامية صامتة :

ساعة وارتفعت ثم هوت
غرف الدار الشهيده
وانحنى فيها ركام الحجرات
يحضن الأحلام والدفء الذي كان -
ويطوى
في ثناياه حصاد العمر ، ذكرى
سنوات
عمرت بالكدح ، بالاصرار ، بالدمع -
بضحكات سعيدة .

وان حسن اختيار الشاعرة لألفاظها قد أتاح لصورتها قدرة خاصة

علــى الايحــاء بالفكرة المعبر عنهــا ، وهكــذا نــرى روح الصمــود ساريـــة فــي جميــع العناصر العربيــة التى ضمهــا هــذا المشهــد الدرامى ، فحتى الدار تــأبــى أن تسقـط قبل أن تـري الأعــداء شموخهــا وعزتهــا ، فترتفع متحدية ثم تهــوى " شهيدة " . وتتعانق موضوعيــة الصورة مع التعبيــر الساخــر عنــد ما تقــول الشاعرة :

حيــن ألقــى حــاكم البلدة أمــره :

" أنسفــوا الــدار وشــدوا

ابنــه فــي غرفــة التعذيــب ! " ألقــى

حــاكــم البلدة أمــره

ثــم قــام

يتغــنى بمعــانــي الحــب والأمــن

واحــلال الســلام .

فتكرار عبارة " ألقــى حــاكم البلدة أمره " واقترانها بذلك الوصف الساخر يجعلهــا تتجــه الــى كشــف حقيقــة العــدو والسخريــة منه بأسلوب غيــر مباشــر ، يرتكز علــى جمــع المتنــاقضــات التى تنهض دليلا قويــا علـــى زيــف الشعارات التى طالما تغنى بها الأعــداء ، زاعميــن ان التعايـــش الاخــوى بيــن العرب واليهــود ممكن فــى ظــل دولة الاحتلال .وتبلغ الشاعرة قمة السخريــة من العــدو حيــن تعبر عن انذارهــم بهــذه الحكايـــة :

" وجادوا بعـــــلاء ... ســاعة أو بعض ساعة " .

د - وأما بســاطة القصيدة فتبدو فــى شخصية حمزة أولا ، وفــى الموقــف الشعــورى الثــابت الــذى يرينــا حــمزة صــامــدا قبل نكبتــه وبعدها ، لأن هــذا الصمــود مبني علــى رؤيــة واضحــة تستنــد الــى معطيات الواقـــع الــذى لا يقبــل المغالطـــة أو التمويه والتهويــل . ثــم تتــأكد تلك البساطــة فــى ألفاظ القصيدة وصــورهــا الــتى قــامت علــى علاقات بسيطة وموحيــة فــى آن واحــد . كمــا استنــدت الــى التعابيــر اليوميــة المألوفــة " بلــدتــى " و " دايمــا يــأكل خبزه " و " بيــد الكدح " و " كقومــى البسطاء الطيبيـــن " و " يابنــة عمــي " و " قلبهــا المغدور " و " حــواشي الــدار " الــخ .

وبفضل تلك المهارة في توظيف التعابير العادية في القص وفي اجراء الحوار ، وخلق الصور البسيطة ، واعتماد السخرية التي تتخلل الوصف والقصص ، استطاعت فدوى ان تبلغ بقصيدتها مستوى جيدا من البناء الفني الذي يعكس تجربة متكاملة ، يحكمها ترابط نفسي ومعنوي ، يسير بالقصيدة نحو غاياتها ، ويجعلها وحدة فنية تجسد البناء الموضوعي الذي يعتمد الايحاء وسيلة تعبيرية تزيد التجربة عمقا وغنى ، وتجعل الرؤية أكثر صفاء وقوة وشمولا .

ولا شك أن قصيدة " حمزة " تكشف لنا عن طريقة فدوى في البناء الدرامي البسيط الذي يستند الى خيط قصصي واضح يسير بالقصيدة ، في حركة أفقية متدرجة ، ويتيح لها قدرا معينا من موضوعية العرض والتصوير والتعبير .

وتزداد هذه الصورة البنائية عمقا وكثافة حين تضمنها الشاعرة في جو أسطوري، يجعل التجربة أو الموضوع أكثر وجودا وحركة وفعلا . ففي قصيدة "مرثية الفارس"(9) تتحدث الشاعرة عن تجربة الحزن الكبير الذي حل بالأمة العربية ، يوم فقدت جمال عبد الناصر ، وعلى الرغم من أن القصيدة مهداة الى البطل الشهيد ، فانها ليست مرثية عاطفية ولا بكائية حزينة ، على نحو ما ألفنا في شعر المناسبات الحزينة ، لكنها قصيدة تصور موقفا دراميا تتحدد عناصره النفسية والقومية ، وتتحدد أبعاده الزمانية والمكانية ، في علاقة جدلية تمضي بالتجربة نحو التخطي والتجاوز ، فتغدو القصيدة شعرا مقاوما ، ينصب في قالب يمزج القصة بالفجيعة ، والصورة بالأسطورة ، والرمز الجزئي الذي يزيد من درامية القصيدة دون أن يفقدها الصفات التي جعلتنا نصنفها ضمن القصائد الدرامية الأفقية البسيطة .

ورغم أن القصيدة تبدو ، كما توحي ظاهرة الترقيم فيها ، مؤلفة من فصلين أو مشهدين كبيرين ، فان القراءة المتعمقة تجعلنا نقول

---

(9) فدوى طوقان : على قمة الدنيا وحيدا ، ص 55 .

انها تسير فى حركات أربع ، على النحو الآتي :

1 - تبدأ القصيدة بالحديث عن " أيلول " الذى ارتبط فى أذهاننا بالمجازر الرهيبة التى ذهب ضحيتها عدد كبير من الفلسطينيين عام 1970 ، حيث سقط الآلاف فى عمان برصاص عربى أردني وفى تصوير المشهد الرهيب الذى يعكس ذلك الجو المأساوى تقول فدوى :

أيلول :

مهرجان الموت فى الذروة ، عمان

استحالت فيه تابوتا وقبرا

والطواغيت سكارى منتشون

بالذى فاض به بحر الجنون

فشباك الصيد ملأى

ألف مذبوح وألفان وآلاف -

ألا هل من مزيد ؟

هات يابحر الجنون

شهوة الموت تلظت ، هات ، والمائدة -

امتدت ، وخمر الدم تحييهم ، وهذا اليوم

عيد .

هات من صيدك يابحر فهذا اليوم عيد

أى عيد !

مسرح غريب ، ومشهد رهيب ، وصور غير مألوفة ، وألفاظ لا تحمل من معانيها اللغوية الأولى أى دلالة قديمة ؛ لأن العلاقة منها لم تعد تستند الى المنطق والحكمة والصواب :

- فالزمان غير الزمان ؛ لأن أيلول لم يعد زمن الحرث والبذار ، بل صار وقت حصاد وقطع للرقاب .

- وعمان لم تعد عمان ؛ لأنها تحولت الى مقبرة مفتوحة ، تغص بالجثث المبعثرة فى جنباتها المشتملة غدرا وقتلا وذبحا .

- والمهرجان لم يعد موسم فرح وسرور وبهجة ؛ لأنه يقام هذه المرة ،

احتفالا بجهار غريب : "بالموت" الذى أصبح سيد الموقف، في هذا المسرح الدرامي .

- ونشوة السكر أخذت نكهة جديدة ، تفقد معها الخمر الأولى طعمها ، وتصير دماء البشر شرابا مستساغا ، يلذ للمجانين الذين انطلقوا في حركات طائشة ، لاصطياد الأبرياء ، بقسوة ووحشية لا تدانى .

وتصبح عمان في يومها الجديد جهنما جائعة تلتهم الجثث بالآلاف ، دون أن تصيبها التخمة ، ولا تنتظر من بيئتها أهلها :

هل امتلأت ؟ ، فتصرخ في جنون :

هل من مزيد ؟

هات يابحر الجنون ! ... هات ! ... هات .. !

- أى قسوة هذه التي جعلت للموت شهوة تتلذذ ؟

- وأى عين ما تزال قادرة على رؤية هذا المشهد الرهيب ؟

- وأى قلب لم ينفطر بعد لهذه المأساة ؟

وماذا بقي للفظي " العيد " و " المهرجان " من ايحاءات الفرح والدعوة - الى الامتلاء بالحياة ، بعد أن صارا رمزين للغدر والخيانة والحزن والموت المجاني ؟ .

2 - ويوحي هذا المشهد ، على ايجازه واختصاره ، بالتفاصيل الأخرى التي نعرفها عن أحداث أيلول ، كما أشرنا ، حيث فقدت الأخوة معناها الحيوى والمعجمي ، وحل الشقاق والصراع بين الاخوة في الجرح ، فحولوا المعركة الى الداخل ، واندلعت نار الموت تحصد أبناء الأمة الواحدة . وسارع القادة العرب ، وفي مقدمتهم البطل الراحل ، ليخمدوا الفتنة قبل استفحالها ، ويجمعوا الشمل ويضمدوا الجراح . وعندما يتم الصلح ويسكت الرصاص ، يسقط جمال شهيد التعب والارهاق ، بعد أن نجح في احلال السلام بين الاخوة المتقاتلين . وتحكى فدوى قصته ، في هذا المشهد الثاني ، فتصوره " قائدا عظيما " ، وتقول في لغة تجمع بين براعة الوصف والقص وجلال الرثاء والحزن :

الفادى :

فى احتدام الدم والنار وطغيان الجنون
بسط الفادى نبيّ الحب كفيه علينا
وافتدانا
آه ما أغلى الفداء !
واشترانا .
آه ما أغلى الثمن ؟
وعلى وخز مسامير الألم
وعلى حزّ سكاكين الفناء
أسند الرأس وأرخى
هدب جفنيه ونام
وبعينيه رؤى الحب وأحلام السلام

بهذه البساطة فى العرض، والبلاغة فى التصوير، استطاعت الشاعرة أن تروى لنا قصة الفادى، فى هذه الصورة اللفظية المختزلة. فبدا ما فعله "جمال" معجزة بالفعل، ففى غمرة الأحداث الدامية سارع يبسط كفيه، كالمسيح أيام اطلالة على أورشليم، يقول للفتنة: توقفي، وللاخوة: تعانقوا، وللحب: عمّ هذه الربوع الجريحة. وعندما تراجع الصوت، ونجا الباقون من المهددين بالذبح، تبين ان الفداء كان غاليا وعظيما، فقد بلغ الألم بالبطل مداه، وانغرست سكاكين الفناء فى صدره، فسقط:

أسند الرأس وأرخى
هدب جفنيه ونام
وبعينيه رؤى الحب وأحلام السلام!.

3 - وفى المشهد الثالث تصور الشاعرة الحالة النفسية التى عاشتها الأمة العربية، يوم فقدت "فارسها". وتتكئ فدوى فى هذا المشهد على عناصر الموروث الشعبى والأسطورى، تستعيرها لعرض هذا البعد الجديد فى تجربة الحزن الكبير التى تعالجها القصيدة. تقول :

آه ما آن له أن يترجل
والتوت فوق أساها الفرس الثكلى
وتاهت مقلتاها
في الخضم الآدمي الهادر المسحوق
من يفدى فتاها ؟
من يفك الفارس الغالي المكبل
من اسار الموت ، من يرجمه -
العاشق المدنف للصهوة ، للساحة
من يرجمه ؟
والتوت فوق أساها الفرس الثكلى
وعرت حزنها آها فاها
من يفك الفارس الغالى المكبل
آه ما آن له أن يترجل

فهي تبدأ تصوير الشعور بالفجيعة ، كما عانته الأمة الموتورة ، بهذه العبارة الحزينة (المهزومة): " آه ماآن له أن يترجل " . وواضح أنها تتكئ على الموروث الشعبي ، في قول الأعرابية التى وقفت أمام جثة فارس مصلوب وقالت : " أما آن لهذا الفارس أن يترجل " . لكن الاشارة جاءت عند فدوى مقلوبة ، وقد دل عليها ، من حيث البناء النحوى للجملة ، استخدام النفي بدلا من الاستفهام الانكارى .

وانسجاما مع هذه البداية التى تحمل اشارة من التاريخ ، تمضي الشاعرة في عرض صورتها متكئة على عنصر أسطوري واضح ، تمثله " الفرس الثكلى " التى ترمز بها للأمة العربية التى فقدت ولدا شهما ، وضيعت فارسا عزيزا .

ورغم أن القصة المأثورة ، التى تستلهمها الشاعرة ، تحمل دلالة خاصة هي " التحدى " بالرغم من الحزن ، ذلك أن الصلب لم يغير حقيقة أن المصلوب فارس شجاع ، فان عبارة فدوى دلت على معنى مخالف ، لأنها جعلت الأمة الموتورة تبدو في موقف مغاير لموقف الأعرابية ، فنراها

مفجوعة ، تتحسر على فارسها المغدور ، وتنطوى على حزن كبير ، ثم تقف تائهة لا تعرف من يفتدى فتاها ؟ فيفكه من اسار الموت ويرجعه للساحة التى يعشقها فيملأها بطولة وشجاعة وفداء كما كان يفعل دائما . لكن هذه التساؤلات تظل حائرة ، فتلازم الفرس حزنها وترسل الآهات دون جدوى . وبذلك تعود الى حركتها الأولى ، وكأنها تدور حول نفسها فى حركة عبثية حزينة ، يزيدها انبعاث الشكوى وتكرار السؤال ألما وفجيعة .

4 - وفى المشهد الرابع تعرض علينا الشاعرة صورة متفائلة مشرقة ، تغير الجو أو تسمو به نحو نقطة تطورية هامة . وتستند مرة أخرى الى عنصر أسطورى تمثله " الرياح " التى تتقمص فى شخصية عرافة خبيرة بكشف الأسرار العظيمة . فهى تتحدث عن الشهيد الذى يتحول موته الى ميلاد كبير يعيد الفارس الى ساحته ، ويبعث الشهيد الحى ليواصل المسيرة ، متقدما بالأمة نحو غدها الأفضل ، هكذا تستنبىء الرياح :

قالت الريح : سيأتي
موته الميلاد لابد سيأتي
فى بطينه الشمس ، ذات الشمس ، فى
مقلتيه الوجد ، ذات الوجد والعشق
المعنّي
من جراح الأرض يأتي
من سنين القحط يأتى
من رماد الموت يأتي
موته الميلاد لابد سيأتي .

ان الشاعرة لم تعبر عن فكرتها هنا بأسلوب مباشر ، بل اتكأت ، كما قلنا ، على الأسطورة التى تستلهم روحها وبعض عناصرها الجزئية ، دون أن تجعل منها اطارا فنيا ينتظم القصيدة جميعا . وقد حققت الشاعرة نجاحا فنيا بارزا فى هذه الصورة التى ختمت بها قصيدتها ، فجاءت وكأنها جواب

على تساؤلات الفـورس الشكلى فى المشهد السابق ،أن هذا التعبيـر الموضوعي الذى جاء فى قالب أسطورى، قدأضفى على المشهد جوا خاصا جعل هذا البعث المنتظر أشبه بمعجزة خارقة ،تعيد الى أذهاننا معانى تجدد الحياة وانبعاث الخصب الذى يحمل دلالة على تجمع عناصر معينة تعيد تشكيل البطل الأسطورى وبعثه من جديد .

واذا نحن تعمقنا هذه الصورة بدا لنا أن الشاعرة تعبر ، فى الواقع ، عن احساس داخلي خاص . وتصوغه فى هذه الصورة الموضوعية . فهي التى ترى بعين الحدس ونفاذ البصيرة ، أن الحياة الجديدة تنبثق من الآلام والجراح ، التى تقوى فتحمل فى طياتها ارهاصا واقعيا يخبر عن اقتراب ظهور الفارس الجديد الذى لن يكون فردا كما توحي الصورة ، ولكنه سيكون بعثا جماعيا .

والجدير بالملاحظة أن هذه الصورة تتكرر عند الشاعرة فى عدد من قصائدها التى تتوزعها الأنماط البنائية الأخرى ، كما رأينا فى الفصل الرابع من الباب الأول ، وكما سنرى فى فصول قادمة . والمؤكد أن هذه الصورة بتنويعاتها وتشكيلاتها المختلفة ، انما تعكس رؤية الشاعرة التى أصبحت تقوم على رصد الواقع وتكتشف أبعاده المختلفة ، وتتعمق حركة الحياة فى الطبيعة والكون والناس ، وتستخلص عناصر تعمق تجربتها ، وتوسع ادراكها ، وتنمى صورها وأفكارها ، بشكل يتيح لتجربتها الحيوية والفنية تطورا مستمرا وهادفا .

ومهما يكن من أمر فان " مرثية الفارس " بعناصرها التعبيرية ، وبحركتها الأفقية التى جعلت المشاهد والصور تتوالى فى ترابط حي ، ثم بوضوح عاطفتها الممتدة فى جميع الأجزاء - تظل نموذجا جيدا يعكس طريقة ثانية فى بناء القصيدة الدرامية الأفقية البسيطة .

وهناك طريقة ثالثة فى بناء هذا الشكل ، تشترك مع الطريقة الأولى فى بروز الخيط القصصي ، وتشترك مع الثانية فى العرض الصورى ، وتنفرد بخاصية تميزها ، حيث تتجه الشاعرة الى عرض قصتها ، بادئة

بآخر وقائعها حدوثا ، ثم تعود الى الماضي لتستحضر صوره ، فتعرضها مرة وكأنها منخلعة عنها تماما ، وحينا آخر تجمع بين صورتين أو أكثر ، فتعرض المشهد الذى كانت طرفا فيه دون أن تظهر على المسرح ، وتحضر فى مشاهد أخرى ، فنراها تتحرك على المسرح وكأنها تعيش الموقف من جديد .

وتبدو هذه الطريقة الثالثة فى قصائد هى " العودة "[10]، و" عام57 "[11]، و" أسطورة الوفاء "[12]، و" تلك القصيدة "[13]. والملاحظة اللافتة فى هذه القصائد هى أنها تقوم ، غالبا ، على توظيف أسلوب الاضمار ، فتبتدئ القصيدة بحرف عطف ، يجعلنا نحس أن الشاعرة لا تعرض تفاصيل القصة أو التجربة كلها ، بل تقف عند أكثرها بروزا وأهمية ودلالة . والملاحظة الثانية هى أن الشاعرة تعبر ، فى هذه القصائد ، فى الحقيقة ، عن عواطف وتجارب ذاتية ، لكنها لا تعرضها بالأسلوب الذاتي الغنائي ، بل تعمد الى صبها فى قوالب موضوعية ، تعتمد العرض الصورى تارة ، وتخرج الى نوع من الحكمة تارة أخرى ، كما فى قصيدة " أسطورة الوفاء " ، وقد تعمد الى تشخيص المعنويات فى صورة كلية تستغرق القصيدة جميعا ، كما تفعل فى قصيدة " عام 57 " .

أما قصيدة " العودة " فنفضل الوقوف عندها بتحليل مفصل ، نأمل أن ينهض بتوضيح الصورة البنائية لهذه النماذج الأخيرة ، التى قلنا انها تشترك فى عدد من العناصر الفنية الجزئية ، فضلا عن اشتراكها مع قصائد هذا الشكل فى العناصر البنائية الأساسية .

تقول فدوى فى هذه القصيدة :

وأطلّ وجهك مشرقا من خلف عام
عام طويل ظلّ فى عمرى يدب كألف عام
عام ظللت أجره خلفي وأزحف فى الظلام

---

(10) فدوى طوقان : وجدتها ، ص 58

(11) فدوى طوقان : أعطنا حبا ، ص 13

(12) م • ن • ص 54 •

(13) م • ن • ص 71 •

وعواصف ثلجية تصطك حولي والطريق
كانت تضيق كأنها أمل يضيق
ويضيع في تيه القتام.
عام طويل ظل يفصلنا به بحر صموت
بحر دجت أمواجه وتجمدت ، بحر تموت
فيه الحياة وتغرق الخلجات في برد السكوت
وأنا على الشط الأصم.
أنا والفراغ وليل وهمي
أصغي لعل صدى يمر
بي ، عل شيئا منك ، همس ، نبأة ،
شيئا يمر.
بي منك عمر من صدى السكوت
لا شيء الا وطأة ثقلت وصمت مستمر.
عام ، ودبت بعده في البحر معجزة الحياه
لم أدر كيف ، هناك رفت بغتة فوق الحياه
وهفت حمامه
زرقاء ، في طهر السماء ، هفت الي على غمامه
وطوت جناحيها وفرت في يديه
ورنت اليه
وتنفست دفئا وعطرا
وشممت فيها منك شيئا هاجني وجدا وذكرى
فمضيت ألثم ريشها
وجعلت صدري عشها
وشعرت أنك عدت ، أنك في الطريق
واجتاحني فرح الغريق
حضنته شطآن النجاه
وأطل وجهك من بعيد

حلوا يرف على وجودى
ورأيت أحزاني تموت على تعانق راحتينا
وأضاء في فمك ابتسام
البسمة الجذلى التى أحببتها منذ التقينا
عادت تضيء كأنها قلب النهار
وتصب فى نفسي فيشربها دمي
ويعبها قلبي الظمي
ونسيت آلامي الكبار
ونسيت فى فرح اللقاء عذاب عام
عام طويل ظل فى عمرى يدب كألف عام.

منذ الوهلة الأولى، تطالعنا فى هذه القصيدة ظاهرة أسلوبية لافتة، تتجسد فى أولى حركاتها، ونعني بها عنصر المفاجأة الذى يتضمنه مطلع القصيدة على هذا النحو: "وأطل وجهك مشرقا من خلف عام". ان البداية بهذا التعبير تميل بالأسلوب نحو نوع من الانحراف والمخالفة للمألوف، لا لأن حركة القصيدة تبدأ من لحظة شعورية تمثل قمة الحدث أو التجربة، بل لأنها تبدأ بهذه "الواو" التى سبقت الفعل "أطل" فأعطاته دلالة خاصة جعلته يتخلى عن بعده المألوف، ليمتد فى الحاضر، مؤكدا أن الوجه الغائب الذى تخاطبه الشاعرة انما أطل الآن، والآن فقط. ثم ان هذه "الواو" تحمل أكثر من دلالة فنية ومعنوية، فبينها وبين الفعل بعدها أكثر من معنى محذوف، لم تشأ الشاعرة عرضه مباشرة، بل أوحت به بطريقة فنية ناجحة، جعلتنا نحس، بشكل عفوى، أن هناك قصة أو خبرا أو أحداثا محذوفة، سبقت هذه اللحظة المحورية الخاطفة التى تصورها. وبهذا تختزل الحركة، ببعديها الماضي والحاضر، فى لحظة متوترة تحاول الربط بينهما، لينسحب الماضى، ويبقى الحاضر وحده: زمن الفعل والحركة. غير أن هذا الربط لم يتم، لأن هذه "الواو" بكل ما تحمله من دلالة على أحداث ماضية، جعلتنا أكثر تعلقا بمعرفة ماجرى قبل اطلالة الوجه المشرق. وحسبنا

دليلا داخليا على القيمة التعبيرية لهذه " الواو " أن نحذفها، لنرى كيف تتغير الدلالة التعبيرية تماما ، ثم كيف تفقد الحركة توترها ، فيضيع عنصر المفاجأة فيها . وكل ذلك يجعل القصيدة ، في هذه الحالة ، شيئا آخر غير الذي كان بين أيدينا من قبل .

ان الشاعرة ، بهذا الربط الفني بين الواو والفصل بعدها ، تهيئنا نفسيا لتلقي التفاصيل التي تعرضها ، بعد أن أثارت فينا تساؤلا وتشويقا لمعرفة ما سبق هذه اللحظة المتوترة . ومن هنا نستطيع القول ان فدوى تقدم ، في هذه القصيدة ، نموذجا شعريا يؤكد الفكرة القائلة : ان لغة الشعر هي لغة الحذف والايحاء . ويجب ألا تخدعنا التفاصيل التي تعرضها في المقاطع التالية للمطلع . فهي لا تحكي القصة التي كانت سببا في غياب العائد ، لكنها توحي بها ، من خلال التعبير عن التجربة التي عانتها ، خلال عام كامل ، فصلها عن اللحظة الحاضرة .

وربما كان السر في قوة هذا الايحاء يعود الى أن الشاعرة تصور تجربة ولا تحكي قصة ، وهذا يقودنا الى ظاهرة أسلوبية ثانية تميز هذه القصيدة ، وتتمثل في اعتمادها على الصورة أداة للتعبير عن التجربة التي تصورها ، بدلا من الأفكار المنظومة ، بشكل تراكمي يترتب عن القصص . وهذا ما أتاح للقصيدة نموا عضويا يبلغ ذروة الانفعال ، ثم ينحدر الى النهاية المريحة .

فبعد المطلع المفاجيء تطالعنا أربع لوحات تجسد حركتين متقابلتين : ماضية وحاضرة ، كلتاهما تعميق للحظة المحورية في القصيدة . الأولى تنحدر الى أسبابها ، والثانية تصور ما بعدها . وفي الحالتين نلاحظ نوعا من التدرج في عرض المشهدين الجزئيين . ففي الحالة الأولى تتضح الصورة المجسدة للزمن ، في لحظته الماضية تدريجيا ، هكذا :

وأطلّ وجهك مشرقا (من خلف عام)

(عام طويل) ظل في عمري (يدب) كألف عام

(عام ظللت أجره خلفي) وأزحف في الظلام .

وتمضي - في المقطع الأول - في تصوير هذا العام الموحش الذى مضى وكأنه قرون من السنين المتلاحقة الساحقة ، فتكتمل الصورة العامة للزمان الكئيب ، وتأتي تجسيداته المؤثرة لصيقة بصورة انسان معذب يزحف في الظلام ، و(يجر ثقل أيامه) في (تيه القتام) الذى يجعل (الأمل يضيق) ، فيبقي كل تطلع للخلاص أو النجاة . وهذا الانسان ، بالتأكيد ، هو الشاعرة التى تصور تجربتها المرة مع هذا الزمن الموحش الذى ظلت تصارعه ، رغم ضعفها . ويتضح هذا الصراع في الحركة الصاخبة التى تصورها الأفعال : " يدب - أجر ثقله - أزحف في الظلام - تصطك - الخ " . وهي حركة مضنية تخرج الشاعرة منها مهزومة ، بعد أن فقدت كل أمل في الخلاص (وحولي الطريق كانت تضيق - كأنها أمل يضيق . ويضيع في تيه القتام) .

وفي المقطع الثاني ، تهدأ الحركة ، ويخيم الصمت ، ويعم الموت ، وتظل الشاعرة تائهة حائرة ، تجتر مأساتها في صمت وحسرة . وهكذا يتعاطف هذا المقطع مع سابقه ليؤكدا فكرة انتصار الزمن ، وانهزام الشاعرة . ويتم ذلك التأكيد عن طريق التعتيم التدريجي للصورة . وهنا تنتهي الحركة الأولى في القصيدة . وهي ، كما قلنا ، تعميق لما قبل لحظة اللقاء ، أو زمن العودة الذى تجسده اطلالة الوجه المشرق ، بعد ذلك العام الموحش .

وفي الوقت الذى نحس أن القصيدة انتهت ، بعد أن رأينا المصير الكئيب الذى آلت اليه الشاعرة ، تفاجئنا مرة أخرى بالاعلان عن نهاية الزمن الميت ، وانبعاث الحياة من جديد ، دون توقع سابق . ومن هنا تبدأ الحركة الثانية في القصيدة . . انها معجزة الحياة بالفعل ، تتحقق على نحو مفاجئ . . فهذه حمامة زرقاء ترف فجأة (فوق الحياة) ، وتهفو الى الشاعرة حاملة لها البشرى بالخلاص ، وانتهاء المأساة ، وانقشاع الغيوم ، وعودة الحياة الى خصبها وفرحها ، تماما ، كما بشرت الحمامة ، يوما ، النبي نوحا بانتهاء الطوفان وعودة الحياة الى

الأرض التي يئس من خلاصها وصلاحها فدعا عليها بالهلاك .

وإذن - فالمعجزة ممكنة ، مادامت الشاعرة تتخذ من الموروث الشعبي والجو الأسطوري اطارا لعرض تجربتها . غير أنها ، وقد استوحت قصة الطوفان ، لا تستخدم كل عناصر الأسطورة ، بل تكتفي بتوظيف رمز " الحمامة " كمعنى للأمل والتبشير بانبعاث الحياة . وهي لا تكتفي بهذه الدلالة ، فتثريها بدلالة ثانية من الموروث الشعبي الذي يعتبر الحمامة رسولا بين المحبين ، ينقل أخبارهم ورسائلهم وينمي روابطهم . ويؤكد هذا الفهم وصف الشاعرة للحمامة " بالزرقة " ، ومعلوم أنه لا يوجد حمام أزرق ، لكن رسائل المحبين التي يحملها ، غالبا ما تكون زرقاء ، فيها صفاء العلاقة وطهرها وصدقها . وهكذا تكون حمامة فدوى قد اكتسبت زرقتها من الرسالة التي جاءت تحملها اليها ، بعد عام كامل من الصمت الذي ساد علاقتها بالغائب العائد .

وعلى الرغم من الفرحة البادية على الشاعرة في هذا المقطع ، فان العودة التي تفرح لها ، ليست الا عودة العلاقة العاطفية التي يظل طرفاها متباعدين . فالوجه المشرق ، في المقطع الأول ، يطل من خلف عام ، وفي المقطع الأخير يطل من بعيد . وهذا ينفي واقعية اللقاء ، فغاية ما في الأمر أن الآخر عاد يكتب لها ، بعد انقطاع دام عاما كاملا . ومع ذلك فهي تفرح بأبسط أشيائه ، ومن ثم فمجرد رسالة منه ترضيها ، وتبعث الحياة من حولها . وهنا ، تعود مرة أخرى الى مطلع القصيدة ، وبالذات الى الفعل " أطل " الذي قلنا انه يحمل أكثر من دلالة . فالتعبير بهذا اللفظ يوحي بعمق المأساة التي عانتها الشاعرة أيام القطيعة .. وعندما يعود الوجه المشرق الذي كان غيابه سببا في كل ذلك العناء ، يطل عليها من أعلى وكأنه نجدة السماء تأتي بعد انقطاع الأمل في الخروج من قرار المأساة التي انحدرت الشاعرة اليها .

ورغم أن عودة الوجه المشرق هي محور القصيدة ، فان صورة

العام الموحش هي التي تكررت أكثر من غيرها ، اذ ترد لفظة "عام" مفردة ، ومجردة ، أو موصوفة ، تسع مرات . وربما أوحى هذا التكرار بحقيقة الشعور النفسي الذى تعيش به أعماق الشاعرة ، فيشدها باستمرار الى قلب المأساة . وهذا يوحي مرة أخرى بأنها غير واثقة من صدق هذه المودة التى تفرح لها ، فيفضحها احساسها الداخلى ، ويقهر انفعالها الظاهر بفرحة اللقاء .

وبعد أن صورت معجزة الحياة فى المقطع السابق ، يأتى المقطع الرابع والأخير ليعمق صورة الوجه المشرق الذى قابلنا فى مطلع القصيدة بصفة واحدة هي الاشراق . أما هنا فالصورة أكثر اتساعا واشراقا وامتلاء بالحياة والفرح : فالأحزان تموت على الراحتين، اذ تمسكان بالرسالة ، وبسمة الحبيب تضئ قلب الشاعرة وتنير الكون من حولها . وتفيض خمرة حلوة تروى عطشها ، وتذيبها فى نشوة هذا اللقاء .

وتنتهي القصيدة نهاية فرحة مشعة بمعاني الخصب والحياة والانتصار . وبهذا يحدث نوع من التقابل الحركي بين الشعورين المحوريين فى القصيدة . وقد عبرت الشاعرة فى المقطعين الأول والثانى عن الشعور الأول ، فرأينا الزمن الموحش متسلطا منتصرا ، والشاعرة تعيش مأساتها منخذلة مهزومة . وفى المقطعين الثالث والرابع تطالعنا الصورة المقابلة ، حيث يفقد الزمن الوحشي سطوته ، ويتراجع الى الوراء ، فتتحرك الشاعرة الى أمام ، تغمرها فرحة النصر وعودة الحياة ، التى تمت عندما عادت علاقتها بمن تحب الى صفائها وتواصلها . وفى كل حالة كانت الصورة تنمو تدريجيا ، وبذلك تحققت للقصيدة العلاقة العضوية بين أجزائها .

وبانتهاء القصيدة تتحدد حركتها ، ويتضح خط بنائها ، وتكتمل صورتها الكلية : قصيدة درامية أفقية بسيطة . وبيان ذلك أن الشاعرة لا تحكي قصتها مباشرة ، بل تصورها فى لحظات متتابعة ، وهي عندما تنقل صورة الماضي الذى عذبها تنخلع من ذاتها ، وتعرض صورتها

وكأنها شخص آخر .

وإذا كان اعتمادها على عناصر من الأسطورة والموروث الشعبي : " الطوفان - البحر - الحمامة الزرقاء " قد أضفى على المشهد الأول قدرا من الدرامية ، فإنها لم تتخلص من غنائيتها ، على الأقل ، في المقطعين الثالث والرابع . ومهما يكن من أمر فإن تداخل الدرامية والغنائية هنا يزيد القصيدة قدرة على الإيحاء بالانشطار النفسي الذي تعانيه الشاعرة ، مترددة بين الفرح بهذه المودة المفاجئة ، وبين الخوف من عدم صدقها أو عدم استمرارها ، فتظل القصيدة مزيجا من شعورين متقابلين . ولا شك أن عنصر المفاجأة قد حفظ لحركة القصيدة توترها وتموجها ، فضلا عن نجاح الشاعرة في توظيف عنصر المقابلة الذي أشاع في القصيدة روحا درامية لا تتعارض مع النهاية الفرحة التي ختمت بها ، وإن كانت لا تؤكدها أيضا . ومع ذلك تبدو العلاقة العاطفية - رغم انقطاعها السابق - صافية ، ودية ، بسيطة ، لا تعقيد فيها ولا تعارض ينطوي على صراع حاد ، أو هكذا أوحت إلينا الشاعرة على الأقل .

ورغم أن القصيدة تبدأ من حركتها الشعورية الأخيرة ، ثم تتراجع إلى الوراء ، لتعرض الحالات السابقة عليها ، فإنها تظل تسير في خط أفقي ممتد ، يراعي حركة الزمن في القصة التي أوحت بها القصيدة ، من خلال التعبير عن لحظاتها الشعورية المتوترة ، فسارت في شيء من الترابط والتسلسل الذي ينساب في انسجام وتناسق صوتي وتعبيري ، أشاع في القصيدة نوعا من الحيوية والتوهج النفسي والفني . وبعد الذي قلناه جميعا ، تبقى قصيدة " المودة " رائعة من أجود شعر فدوى وأقربه إلى امتلاء التعبير وحيوية التصوير ، وقوة البناء والصدق الفني .

الفصل الثاني

الدرامية الأفقية المركبة

ويشترك هذا الشكل مع سابقه ،كما يبدو من التسمية الفنية ، فى عنصرين بنائيين هما الدرامية والأفقية ،ثم يختلف عنه فى درجة الاحساس والعاطفة أو الموقف النفسي العام الذى يستغرق القصيدة ويميل بها الى التكثيف و التعقيد ،فتأتي فى صورة مركبة : شعورا وتعبيرا ودلالة .

واذا كان للجانب الكمي اعتباره فى رصد الأنماط البنائية ،فان الظاهرة اللافتة هنا ،هي أن قصائد هذا الشكل الجديد قليلة جدا ، بالقياس الى نماذج الشكل السابق ،وقد أفرز التصنيف المعتمد فى هذه الدراسة خمس قصائد تؤلف ما أسميناه بالدرامية الأفقية المركبة ،وهي : "رجوع الى البحر" (14) ،و" الفدائي والأرض" (15) و"الى الوجه الذى ضاع فى التيه" (16) و"كوابيس الليل والنهار" (17) و" نبوءة العرافة" (18) .

والملاحظة الثانية هي أن هذا الشكل لا يظهر فى الديوانين الأول والثاني ،ويظهر مرة واحدة فى الديوان الثالث ،ثم يختفي فى د 4 ،ويعود الى الظهور فى الديوانين الخامس والسادس، محققا تطورا كميا يسيرا ،وآخر كيفيا معتبرا .

واذا كانت العبرة فى الابداع الأدبي ليست بكثرة الانتاج ،بل بمستواه الفني ،فان دراسة التطور الكيفي الذى يميز شعر فدوى هنا ، يمكن أن يكون مدخلا مناسبا لفهم الطبيعة البنائية للدرامية الأفقية، كما تجسدها القصائد الخمس التى تمثل هذا الشكل .

---

(14) فدوى طوقان،أعطنا حبا ،ص 130

(15 و 16) فدوى طوقان ،الليل والفرسان ،ص 38 ، 76

(17 و 18) فدوى طوقان ،على قمة الدنيا وحيدا ،ص 21 ، 35 .

ويفضي بنا التأمل النقدى فى القصائد المذكورة الى ملاحظة ذات أهمية بارزة ، وتتمثل فى أن البناء الدرامي هنا يتحقق فى صور ثلاث ، تميل الأولى الى البناء القصصي ، وتتجه الثانية الى البناء الرمزى ، وتجنح الثالثة الى البناء الأسطورى . وفى جميع هذه الحالات يبدو أن الصورة البنائية هنا تختلف عن سابقتها بشكل ملحوظ . فهناك فروق فنية واضحة تميز هذا الشكل عن الأشكال السابقة ، وتتجلى هذه الفروق عند ملاحظة الأدوات الفنية المعتمدة فى صياغة التجارب والمواقف والموضوعات التى عالجتها القصائد المذكورة . بل ان هذه الفروق تظهر حتى عندما تحافظ الشاعرة على نهجها البنائي السابق ، فتستند الى العناصر القصصية التى تنتظم قصيدتها بشكل لافت .

فهي فى قصيدة " الفدائي والأرض " تعتمد القصص عنصرا تعبيريا وبنائيا فى آن واحد . لكنها لا تقف عند حدود الوصف والسرد القصصيين ، بل تعمد الى توظيف فنيات أخرى ، كالحديث الذاتي ، والحوار ، والمونتاج ، وغيرها . وسوف نرى فى العرض التحليلي الآتي كيف تضفي الشاعرة على قصيدتها جوا دراميا معمقا ومكثفا ، عندما تمزج بين عدد من الأدوات التعبيرية التى تشترك فى نسج الصورة الكلية حتى تستوى خلقا فنيا متماسكا ومتميزا .

تتحدث الشاعرة فى هذه القصيدة عن استشهاد الفدائي الفلسطيني مازن أبو غزالة الذى سقط فى معركة ضارية ، بعد أن أبلى فى قتال الأعداء ، فأظهر بطولة فدائية رائعة . وبهذه القصيدة تواصل الشاعرة متابعة المشهد الفدائي وتقف عند تفاصيله اليومية ، فتزداد انفتاحا على الواقع القومي ، وتتعمق رؤيتها الفنية والفكرية فيصبح الشعر عندها عملا مقاوما ، وتصير هي توأم الفدائى المقاوم . ويصير الدرس النقدى واجبا قوميا ثوريا .

وحين نعاود قراءة القصيدة يشدنا عنوانها الذى يذكرنا بقصيدة " نداء الأرض " التى عرضنا جانبا منها عند الحديث عن الشكل

الدرامي الأول ، فهل هناك علاقة بين القصيدتين ، خاصة وأن العنوانين يبدوان متشابهين . هل يعني ذلك أن القصيدتين تعالجان موضوعا واحدا ؟ واذا كان الجواب بنعم ، فما هي الفروق الفنية والدلالية التي تميز القصيدتين احداهما عن الأخرى ؟ .

واضح ان القصيدتين تصوران العلاقة بين الفدائي والأرض، وقد رأينا الصورة الأولى لهذه العلاقة ، في الفصل السابق ، فما هي ملامح الصورة الجديدة ؟ وكيف تلتقي ـ أو تختلف ـ مع الصورة الأولى ؟

تتألف " الفدائي والأرض " من ثلاثة فصول أو مشاهد ، ينتظمها خيط قصصي ، يسير في حركة أفقية مترابطة ومتدرجة على الوجه الآتي :

تبدأ بتقديم صورة منتزعة من مفكرة مازن الذي يحاور نفسه في لحظة قلقة متوترة ، تنتهي به الى الاقتناع بأن الكتابة في زمن المأساة والمحنة القومية تبدو عملا لا ينسجم مع متطلبات العمل الثوري الحقيقي ، لأن النصر لن يتحقق بالكلام والألفاظ ، بل بزغردة الرصاص ، فلينخرس القلم :

أجلس كي أكتب ، ماذا أكتب ؟
ماجدوى القول ؟
يا أهلي ، يابلدي ، ياشعبي .
ما أحقر أن أجلس كي أكتب
في هذا اليوم
هل أحمي أهلي بالكلمة ؟
هل أنقذ بلدي بالكلمه ؟
كل الكلمات اليوم
ملح لا يورق أو يزهر
في هذا الليل

وحين تصير الكلمات ملحا لا يورق ولا يزهر في ليل العذاب والاحتلال ، يصير لزاما على النفوس الكبيرة أن تأخذ مكانها في الصفو

الأمامية . وفي هذه الحالة يقوى شعور مازن بالواجب القومي ، فيحمل هموم شعبه وأرضه ويمضي مع الرفاق ، ليقرروا المصير القومي بلغة الرصاص ، وتعترضه أمه سائلة عن سرّ خروجه في تلك الليلة ، فيطلعها على قراره ، ويدور بينهما حوار تتعارض فيه العاطفة مع السياسة حينا ، ثم يتعانقان في موقف درامي مؤثر . يقول مازن :-

- ماض أنا أماه
ماض مع الرفاق لموعدى
راض عن المصير
أحمله كصخرة مشدودة بمنقى
فمن هنا منطلقى
وكل مالدىّ ، كل النبض
والحب والايثار والمبادة
أبذله لأجلها ، للأرض
مهرا ، فما أعزّمنك يا
أماه الا الأرض .

وتبدى الأم ترددا تمليه عاطفة الأمومة حين تواجه بلحظة الفراق الذى يبعد عنها ولدها ، فتهتف ضارعة :

- ياولدى !
ياكبدى !

ويستمر مازن في تبرير موقفه فيهمس:

- أماه ، موكب الفرح
لم يأت بعد
لكنه لابد أن يجئ
يحدو خطاه المجد

وتحاول الأم صد مازن مرة أخرى ، لكن المشاعر تختنق فى صدرها ، فتتعثر الكلمات على شفتيها ، ويخفت صوتها :

ياولدى !
يا ....

ويمضي مازن ينصح أمه بالصبر والثبات والرضا بهذا العمل البطولي الذي يقدم عليه ، ويوصيها ألا تحزن عليه اذا سقط شهيدا :

ـ لاتحزني اذا سقطت قبل موعد الوصول

فدربنا طويلة شقيه

ودون موعد الوصول ترتمي على المدى

سواحل الليل الجهنميه

نعبرها على مشاعل الدماء

لكن يجيء بعدنا الفرح

لابد من مجيئه هذا الفرح

فيتساوى الأخذ والعطاء

وتقتنع الأم بسلامة موقف ابنها ، فتبارك قراره ، وتودعه مشجعة :

ـ ياولدى

اذهب !

وحوطته أمه بسورتي قرآن

اذهب !

وعوذته باسم الله والفرقان

وحين تقوم الأم لصلاتها " في خيمة الليل " ، ترفع وجهها الى السماء ، فيتوالى عليها حشد من ذكرياتها مع ولدها ، أيام حمله ورضاعه وطفولته . ثم تغيب في مناجاة واعية ، تصور اعتزازها بهذا الفعل البطولي الذي يقدم عليه ولدها ، فتخاطبه ، في حركة استرجاعية ، تعيد الى أذهاننا مشهد الوداع السابق ، تقول :

ياولدى .

ياكبدى

من أجل هذا اليوم

من أجله ولدتك

من أجله منحتك

دمي وكل النبض

وكل ما يمكن أن تمنحه أمومه

يـا ولـدى ، يـاغرسة كريمه
اقتلعت مـن أرضهـا الكريمه
اذهـب ،فمـا أعـز منك يـا
بنيّ الا الأرض.

وعندما تصبح الأرض أعـز مـن الأم والـولـد ومـن كـل شيء ، ويصير الـموت ـ فـداء لها ـ طريقا لخـلاصها وبعثهـا وحياتهـا : تهلل الشـاعـرة مـع الفـدائي :

ـ يـا ألـف هـلا بالمـوت !

ثم تمضي في تصوير استشهاده :

واحـترق النجـم الهـاوى ومـرق
عبر الربـوات
برقـا مشتعل الصـوت
زارعـا الاشمـاع الحـي علـى
الربـوات
فـي أرض لـن يقهرهـا المـوت
أبـدا لـن يقهرهـا المـوت .

ويتضح من المقاطع السابقـة أن القصيدة حوارية تتوزعهـا ثلاثـة أصوات (مـازن وأمـه ،والشـاعرة) ، تتـردد فـي جـميع أجـزائهـا ، فـي حركـة قصصية ،تنسـج خيـوطهـا الشـاعرة الـتي تروى قصـة الفـدائي ، وتنقـل مشـاهـدها بتفصيلات بارعـة .

ويـأتـي حـوار مـازن مـع أمـه ليعمـق صـور القصـيدة ، ويكشـف أبعادها ، فيظهـر قدر من التعارض بين العـواطف الـذاتيـة عنـد الأم ، وبيـن الموقـف الفـدائـي الـذى يصـوغـه مـازن بـروح وطنيـة عـاليـة ، فيمضـي مع الرفاق الـى مـوعده مع الأرض الحبيبـة ، راضيـا بالمصير الـذى جملـه يحمل همومهـا كصخرة مشدودة بعنقـه ، ويقدم علـى التضحية ، مادامت مهرا مناسبـا للفـرح الكبير الـذى سيعقبهـا فيعـم ربـوع الـوطـن الحـبيب. ويزداد الموقـف حيويـة ونبـلا ، حيـن تتعانـق مشـاعـر الأم مـع رغبـة ولدها ، فتطالعنا صـورة

مشرقة تجسد معاني التضحية والفداء فى أكمل صورها وأجمل مواسمها .

والى جانب الحوار ، وظفت الشاعرة طاقات الحوار الداخلي حين صورت الحالة النفسية لمازن يوم راح يحاور نفسه ، بعد أن استيقظ وعيه فأدرك أن الكلام لم يعد وسيلة ناجعة لأخذ الحق المسلوب، فيقنعها بالاقدام على فعل مادى يغير الواقع ، ويقرب النصر، وتنجح الشاعرة فى تصوير مشاعر الأم التى تختلي بنفسها فى لحظة تعبد وتأمل ، وتنطلق فى حديث ذاتي ، تسترجع ذكرياتها مع مازن ، ثم تناجيه من بعيد ، مبدية فرحها باقدامه وصموده وتضحيته ، لأنها أنجبته لمثل هذا اليوم العزيز . وما أجمله انجابا حين يكون لغاية نبيلة كهذه .

وتتعمق درامية القصيدة عندما تلجأ الشاعرة الى أسلوب القطع والمونتاج الذى توظفه حين يتداخل الحاضر مع الماضى ، فى صورة الذكريات التى تلح على الأم لحظة تأملها ، وحين توقف الدفق الصورى القديم لتنتقل مناجاة الأم لولدها ، وأخيرا عندما تلجأ اليه لتفصل - أو تجمع - بين مشهد المدينة التى تترقب نهاية المعركة الفدائية التى يخوضها مازن ورفاقه بشوق وقلق كبير ، وبين مشهد الفدائى وهو يسقط ليسقي أرضه بدمه ، فينبعث الأمل فى ثناياها ، مؤكدا أنها أقوى من الموت والفناء . وستظل حية أبدا ، مادام أبناؤها يمهرونها بالتضحيات الكبرى .

وعندما ترتبط الدرامية بالقصص ، كما هي الحال هنا ، يكون طبيعيا أن تتوالى الأحداث والصور والمشاهد فى ترابط واضح ، يسير بالقصيدة فى اتجاه أفقى ، يمتد بالقصة من أولى وقائعها حدوثا ، حتى يصل بها الى خاتمتها . وهذا ما تؤكده هذه القصيدة التى تتشكل فيها صورة كلية تجسد المشهد الفدائى الرائع الذى رسمه مازن حين اتجه الى تعميق علاقته بأرضه وشعبه ، فقدم نفسه قربانا على طريق النصر .

ولاشك أن تركيب هذه الصورة يعود الى الحالة النفسية القلقة التي يرسمها المشهد الأول ، وذلك التعارض العاطفي الذى نلحظه حين تفاجأ الأم بولدها يهجرها في لحظة متوترة ، وأخيرا حين تطالعنا صورة المدينة التي تتابع المعركة الفدائية عن قرب ، فتبدو انسانة محيرة ، تتوتر أعصابها ، وتتقطع أنفاسها ، خوفا من الموت الذى يدب وراء ربواتها :

" طوباس وراء الربوات
آذان تتوتر في الكلمات
وعيون هاجرها النوم
الريح وراء حدود الصمت
تندلع ، تدمدم في الربوات
تلهث خلف النفس الضائع
تركض في دائرة الموت

.

وعند هذا الحد من التحليل ، يتضح أن قصيدة " الفدائي والأرض " مثل " نداء الأرض " تتابع المشهد الفدائي ، وتصور لنا علاقة الفلسطيني بأرضه وشعبه . لكن القصيدتين تختلفان رؤية وفنا ودلالة . ففضلا عن الفروق الفنية التي تظهر عند توظيف التقنيات الدرامية التي تظهر هنا بقوة ، وتبدو يسيرة في " نداء الأرض " ، تظل هناك فروق أخرى تميز القصيدتين :

- " فنداء الأرض تصور بطلا يعاني تجربة الغربة والتشرد ، ويبلغ به اليأس مداه ، فيقرر فجأة انهاء مأساته ، ويمضي عائدا الى أرضه ، متسلحا بالذكريات والحنين الى الأرض التي نمته وغذته طفلا ، وأقصى مناه أن يلثم ثراها الحبيب ، وحين يبلغ غايته يسقط شهيدا لا يغير موته من واقع شعبه شيئا .

أما بطل " الفدائي والأرض " فانه يبدأ يأسه من الواقع البائس أيضا ، لكنه لا يخلد الى اليأس ، بل يعمل على تجاوزه بطريقة ايجابية ، تحسب للقاء العدو حسابه الصحيح ، وتراعي متطلبات المعركة ، فيمضي مازن مسلحا باللغة التي يفهمها العدو ، ولا ينطلق وحده في حركة انتحارية ، بل يذهب مع رفاقه ليصوغوا

ملحمة المحاولة الجماعية التي لا يسقط أفرادها عبثا ، بل يكون في موتهم حياة لشعبهم وأرضهم . وبهذه الرؤية يصير الموت البطولي عملا ثوريا لا يقل عن النصر الذي نحوزه في معركة من معاركنا .

وهكذا ، فحين تتعاظم التضحيات ، ويكثر الشهداء الذين لا يسقطون ضحية تصور عاطفي حالم ، في تلك اللحظة تتعمق علاقة الفدائي بالأرض ، وتكبر بطولته في أعين الصغار والكبار ، فيواصلون المسيرة نحو " الفرح " الأكبر الذي تفصلهم عنه " سواحل الليل الجهنمية " ، ومع ذلك لا يتراجعون ، بل يتقدمون هاتفين :

تعبرها على مشاعل الدماء

لكن يجيء بعدنا الفرح

لابد من مجيئه هذا الفرح

واذا كانت هذه الطريقة في البناء الفني تنسجم مع نهج فدوى القديم وتعمقه ، فانها تميل الى التعبير الدرامي - في نهج مغاير - معتمدة على الرمز حينا ، وعلى العناصر الأسطورية حينا آخر .

ففي قصيدتها " رجوع الى البحر " - وهي تأملية في جوهرها - تصور تجربة شعورية ذاتية ، لكنها تعرضها بطريقة موضوعية تعتمد الرمز اطارا عاما يستغرق القصيدة . وتستند الى حركة قصصية تعتمد الوصف الرمزي أداة تعبيرية ، كما تتعانق فيها الصور الجزئية الموحية بالأحاسيس والمشاعر الذاتية القلقة . تقول الشاعرة مخاطبة جزيرة حلمها :

انا سنمضي يا جزيرة حلمنا

لا تمسكينا بعد ، يكفينا بأرضك ما لقينا

ألقا سرابيا لقينا

وخيوط ضوء واهيات غررتنا

لما دعتنا

ورمت بنا في القفر ، في العبث المريع -

وضيعتنا .

٥

ويتضح من هذا المقطع الأول أن هناك تشوشا عاطفيا في العلاقة بين المتحدثين وجز يرتهم . فهم يغادرونها غير آسفين ، بعد أن فشلت رحلتهم . لكن من هم هؤلاء المسافرون ؟ وما هي حقيقة تلك الجزيرة ؟ وماذا يعني فشلهم ؟ وقبل ذلك كله : كيف تنسجم هذه الصورة الجماعية مع قولنا ان القصيدة تعرض تجربة ذاتية محضة ؟.

ان التغلغل في عالم القصيدة يكشف عن جوهرها ، ففدوى الشاعرة تحاول الخروج بتجربتها الخاصة من دائرة الذاتية المحضة الى مجال أوسع وأرحب ، فتعمد الى تعميم التجربة لتشمل كل التائهين في رحلة البحث عن الحب والحياة والاستقرار. ولهذا تلجأ الى الحديث بضمير الجمع ، وكأنها تتحدث بصوت جماعي يحكي قصة العجز الانساني عن بلوغ حالة الحب الصافي الذى يعطي للحياة طعمها وخصبها وفرحها . لكن تعميم التجربة والتعبير عنها ، على هذا النحو ، لا يحول دون ادراكنا لمنطق القصيدة الذى يؤكد أن الشاعرة ، وان عممت تجربتها ، تعرض صورة منخلعة من نفسها ، بأسلوب درامي ، يتخذ من " البحر " رمزا للقلق والتيه الذى تعانيه بسبب الفشل في علاقاتها العاطفية ، وبسبب وحدتها وشوقها الدائم الى الاستقرار في ظلال الحب ، فتهرب الى جزيرة الأحلام أملا في الخلاص من عنائها الدائم . لكنها تعود خائبة حين ترى أحلام الحب ألقا سرابيا يزداد بعدا وتلاشيا كلما خطت نحوه . ومن قبل كانت تتصور تلك الجزيرة مهربا يخلصها من التعب والحزن والحرمان والقلق والضياع. وللتعبير عن ذلك تعرض صورة استرجاعية تحكي رحلتها الى جزيرة الحلم ، في موكب " الهاربين " :

لما رأينا ظلك الرطب الظليل

يومي و يدعو خطونا التعب الكليل .

قلنا وصلنا واسترحنا

ولسوف ندخلها كراما آمنين

وهنـــا سنلقـــي عهـأنـــا[19]
وهنـا سينسى روحنـا المكـدود أحـزان السنـين
قلنـا ، وقلنـا ،
وعلـى رفيـف مروجـك الخضـراء ضـاحكنـا الرجـاء
اللـه مـا أحلـى الرجـاء
للتـائهيـن علـى الطريـق
للمـدلجيـن بـلا رفيـق
قـلنـا ، وقلنـا
لكن وهـمنـا ، يـاسـذاجـة ما وهـمنـا
لمـا أتـينـا ، ثـم ألقينـا رواسينـا بأرضـك حـالمين .

وتصـور الشـاعرة هـذا الاخفـاق العاطفـي الذى جعـل أحـلام الهاربيـن تتبخـر وهمـا وسـرابا ، لأنهـا كانـت زرعـا فـي أرض عقيـم :

جئنـا نلملـم ما تبعثـر مـن خطـى أعمـارنـا
ونشـق أثـلام الهـوى لبـذارنـا
ولقـد مضينـا نـزرع الأشـواق والحـب المنضّـر والحنين
لكـن علمنـا بعـد حيـن
أنـا زرعنـا زرعنـا فـي الملـح ، فـي الأرض البـوار
أنـا ضـللنـا حيـن ألقينـا البـذار
فـي قلـب أرض لا تغـلّ
كـان الجفـاف نصيبنـا ولغيـرنـا خصـب وظـلّ

وحيـن تكـون هـذه نهـايـة الرحلـة التى تصدم الهاربين الحالمين ، يصير الاحباط غـذاء ينمي مشـاعـر التيـه والضيـاع ، فيـيأس المسافـرون ، ويعـزفـون عـن الحلـم ، ويرحلـون مـن الجـزيـرة الخـادعـة ، ويسلمـون شراعهم للريـاح ، عـائديـن الـى البحـر مـن جـديـد ، وهـم يـرددون هـذا النغـم الحـائـر الجريـح المكـابـر :

انـا سنمضـي عن شـواطئـك الملونـة الضحـوك
سنعـود نسلـم للـريـاح شـراعنـا

---

(19) هكذا وردت فـي الديوان ، والصحيـح " عهـئنا "

ونظل نحمل تيهنا وضياعنا
يا تيهنا وضياعنا
في الصاخب الهدار ، في هذا الخضم بلا قرار
سنصارع الموج الكبير
وهناك نعطي عمرنا
للصاخب الهدار نعطي عمرنا
وكفاحنا
وهناك سوف نواجه التيه المحتم والمصير
ونحن نحضن كبرنا
وجراحنا .

ان الشاعرة تبلغ بقصيدتها مستوى جيدا من البناء الدرامي ، الذى يتحقق على نحو جديد ، على الرغم من وحدة الصوت الذى يستغرق القصيدة . فقد نجحت في تصوير هذه الرحلة النفسية المضنية ، وعرضتها بأسلوب جعلنا نتلقاها وكأنها رحلة واقعية . أبطالها مسافرون حقيقيون ، ومسرحها بحر صاخب هدار ، وغايتهما جزيرة ضاحكة وارفة الظلال . لكن القصيدة تحمل كما قلنا دلالة رمزية ، يصير معها التيه والضياع والقلق بحرا ، والحلم جزيرة ، والفشل قفرا ، والمشاعر رواسي ومراكب ، والأشواق زرعا . وبهذه التجسيدات تبرع الشاعرة في تصوير الانهزام العاطفي الحاد ، الذى أفرغ القلوب من الرجاء ، ومع ذلك لم ينل من كبريائها ، فتتحدى التيار الجارف هاتفة :

وهناك سوف نواجه التيه المحتم والمصير
ونحن نحضن كبرنا
وجراحنا .

وبهذه الصورة النزامية التى يتعانق فيها الكبر مع الجراح ، تبلغ القصيدة غايتها من التركيب الشعورى والفني . وقد تحققت أفقيتها على أساس أنها تعرض التجربة التى صورتها ، مشهدا بمشهد ، في حركة متتابعة .

واذا كانت الشاعرة تحاول ، فى قصيدتها السابقة ، تعميم تجربتها الخاصة ، فانها تنجح فى قصيدة " الى الوجه الذى ضاع فى التيه " فى ربط بمدى التجربة الخاصة والعامة ، على نحو آخر ، يجعلها تميل الى البناء الدرامي المعتمد على عناصر تصويرية وأخرى أسطورية . تضفى على القصيدة جوا دراميا عميقا يزيد مناخها كثافة وتركيبا .

واذا كان التيه والضياع تجربة مشتركة بين هذه القصيدة وسابقتها ، فان التيه يأتي هنا وليد ظروف خارجية واقعية ، فيزيد المشهد المأساوى فى فلسطين توترا وتمزقا . والجدير بالذكر أن هذه القصيدة تصور تجربة واقعية يزيد من تأكيدها أن " الآخر " الذى تتوجه اليه هنا ، هو " الصديق الغريب" الذى رأيناها تخاطبه فى المقطوعة الثالثة من قصيدة " كلمات من الضفة الغربية " .

وتتألف قصيدة " الى الوجه الذى ضاع فى التيه " من ثلاثة فصول ، يحتوى كل منها مشاهد جزئية تفصيلية ، بعضها يرتبط باللحظة الحاضرة ، ويرتد بعضها الآخر الى الماضى ، فى حركات استرجاعية ، تستحضر الذكريات القديمة . وتتعانق المشاهد جميعها لتصور موقفا نفسيا وفكريا - وربما سياسيا - يجعل الشاعرة تنمي علاقتها بأرضها وبيئتها وشعبها ، بشكل يمكنها من التوحد التام مع شعبها المكافح ، وينتهي بها هذا الموقف الى رفض الحب، مادامت المأساة تظلل بلادها ، ولا تكتفي بذلك ، فتعمد الى نسيان العلاقة العاطفية الصافية التى كانت تربطها بهذا " الوجه الضائع".

وهذا ما يؤكده مطلع القصيدة الذى يحمل رد الشاعرة على بطاقة الحبيب الغائب ، فنراها تخاطبه بصوت مفجوع ، وتطلب اليه أن ينسى ما كان بينهما ، وألا يذكرها بصور الماضي الجميل ، لأنه لم يعد فى قلبها متسع للحب ، بعد أن قامت بينهما صحراء قاسية تلتوى فيها حبال الغيظ ملتفة حول الشاعرة ، كما تفعل الأفاعي

التي تخنق الزهر وتقح فيه السم واللظى . وبفعل هذه المأساة عتمت ذاكرة الشاعرة ، وغامت صور أحلامها ، وصار حبها شبحا ضائعا يزيده ليل العذاب والاحتلال والضياع بعدا ونزوحا عن عينها وقلبها ؛ ولأن ليل الاحتلال اغتال كل فرص اللقاء والأمل والحب ، فان قلبها لم يحو سوى صورة واحدة ،هي أغلى الصور وأجملها : انها صورة الحب الأكبر . . صورة الوطن الحبيب الذي يئن تحت راية الاحتلال ، ويتأوه تحت أنقاض الهزيمة والعذاب :

نحر الليل القمر
يارفيقي نحر الليل القمر
أنت لو حدقت في مرآة قلبي
لم تجد فيها مقر
لسوى الوجه الذي هشمه الليل
يغطي كل قلبي
وجهها الحلو المشوه
آه ما أغلاه حلوا ومشوه
يا عذابا يتنامى
يتنامى كل يوم
يا جراحا تتأوه !

لقد صور المشهد الأول فترة الفراق بين الحبيبين ، مؤكدا أن الشاعرة قد نسيت قصة حبها ، عندما انصهرت مع شعبها في محنته الكبرى . لكن هذا التوحد المصيري لم يأت فجأة ، فقد سبقته لحظات من الذهول والتيه،تصورها الشاعرة في الفصل الثاني من القصيدة ، في مشهد يعرض صورا استرجاعية سابقة على اللحظة التي صورها الفصل الأول،ويبدأ المشهد بتساؤل الشاعرة عن المصير الذي آلت اليه علاقتها " بالوجه الضائع " ، فتتذكر أن حبهما - أيام صفائه - كان وليدا ، نما وسط الهول وفي قلب الخطر ، يوم قامت الحرب ، فغطت " مياه الليل " وطنها (كناية عن اتساع رقعة

الاحتلال) ، الذى كان قلبه الصامت ذاهلا أسيان ، فى ليل الهزيمة . ويوم كانت الدماء تغمر الساحات والجدران .. يومها كانت الشاعرة تهذى ، فى حركة درويشية تحمل عفوية المجانين وصدق العرافين ، فتخاطب أرضها :

افتحي صدرك يا أرض الجدود

افتحى صدر الأمومة

واحضنيها فالقرابين غوالي

القرابين غوالي

....

وتستمر الشاعرة فى الحديث عن حبها أيام الحرب ، فتذكر أنها كانت مع حبيبها ، عندما كان الأعداء يتلذذون بتقتيل الأبرياء لكنها لم تكن تعلم أن الغد سوف يفرق بينها وبين الحبيب ، وأنهما لن يلتقيا بعد ذلك اليوم . انها لم تكن تفكر فى هذه النهاية أبدا ، لأنها كانت مشغولة بواقعها القومي ، والدليل على ذلك أنها حتى عندما ابتسمت للحبيب ، لم تسأله عن حاله أو عواطفه ، بل سألته عن المصير الذى آلت اليه بلادها :

آه يا حبي الغريب

آه يا حبي لماذا ؟

وطني أصبح بابا لسقر؟

ولماذا شجر التفاح صار اليوم -

زقوما، لماذا

لم يعد ضوء القمر

مستحما لبساتين الزهر؟

ومن خلال هذه الأسئلة الحائرة تطالعنا صورة الأمس المشرق ، يوم كان قومها يزرعون الأرض ويقطفون ثمارها ، وينعمون بالحياة على بساطتها ، ويشيع بينهم الحب والفرح ، لأن الفصول كانت تحمل معها العطاء الوفير : ثمارا وازهارا وخبزا وزيتا . واليوم لم يبق من هذا المشهد الحي غير صور العذاب والحرمان والألم ، فهل تعود

لأهلها ؟ وهل تشيع فيها الحياة من جديد ؟ ... هكذا كانت الشاعرة تهذى وتتهاوى أيام الحرب ، لكنها لم تسقط لأنها كانت تحتمى بالحب الكبير .

وتنتقل الشاعرة لتعرض علينا صورة مأساوية تتحول فيها القدس الى مسرح هامد لا حركة فيه :

الأسى يهطل ، ليل القدس صمت

وقتام

حظروا التجوال ، لا تطرق فى

قلب المدينه

غير دقات النعال الدمويه

تحتها تنكمش القدس كعذراء سبيه

وعلى الساحة طائر

خرق السهم جبينه

وعلى الأرض دخان وحطام

وفى هذا الجو الكئيب تقف هي وحبيبها الذى يستعد للسفر ، فيلقيان نظرة على المدينة الحزينة التى أحبها هذا المسافر بكل جوارحه ، فغدت حبه الصوفي ويقينه . ويبلغ حزن الشاعرة مداه ، عند هذه اللحظة المتوترة التى تعرضها فى حركة استرجاعية ، فيتسرب اليها شك قاتل يجعلها تتخيل أن الله هجر بلادها ، وتخلى عنها للاعداء الذين يعيثون فيها فساداً ودماراً ، ثم يبلغ قلق الشاعرة قمته حين يتحول العالم الغربي المتكالب على قضيتها وقومها الى " تنين خرافي " يقف على باب فلسطين ، مهدداً أهلها بالدمار والخراب ، كما فعل الوحش الأسطورى قديماً ، عند باب طيبة . وتلتمس الشاعرة المخلص الذى ينقذ بلادها من ذلك الشر المحيق :

وأنادى : " يا حبيبي

من يفك اللغز من يكشف

سرّ الكلمات؟ "

وفى الفصل الثالث تعود الشاعرة الى حاضرها ، فتمضي مع موقفها الأول، وهو موقف التوحد التام مع شعبها ونسيانها لقصتها العاطفية ، فتخبرنا أنه قد مضى على تلك القصة ما يقرب من عامين ، دون أن تبقى منها ذكرى تعمر قلبهـا ، لأنها لا تحمل الا ذكرى واحدة ، تملأ كيانها ، وتحتل قلبها جميعا ، وهذه الذكرى هي وجه بلادها الذى يلازمها :

آه : عشرون قمر
مر عشرون قمـر
وحياتي تستمـر
وغيابـك
كحياتي يستمـر
ومعي ذاكرة واحدة : وجه بلادى
وجهها الحلو يغطي كل قلبـي .

أما كيف تستمر حياتها مع شعبها ، فان توحدها به هو الذى أتاح لها ذلك :

وحياتي تستمـر
وتلف الريح أيامي على الدرب الحصيّ
مع شعبي ، ويلاقينا على حافاته -
صخر وأشواك وصلب
وحياتي مع شعبي، تستمر

ومن بين الجموع تنهض فصائل المقاومة ، التي تنطلق فى مواكب بطولية ، تحمـل البشرى بامكانية النجاة من الخطر الذى هدد به " التنين الخرافي " :-

ووراء النهر غابات الرماح السمر -
تهتز وترنو
وهدير العاصفه
يكشف اللغز ويعطي العالم التلهف -
سـر الكلمـات

وعندما يكشف الفدائيون سر اللغز ، ويشقون طريقهم نحو النصر الكبيـر ، يصير الفداء والتضحية أمنية يتسابق الأبطال اليها ، فى مشاهد رائعة ، تشـكل التمهيد الطبيعي والضرورى للغد المشرق الجميل . فبمثل هـذه الـقـرابـين الغوالـي تستمـر الـثـورة ويحـيـا الـوطـن ، ويتـحـقق النصر الـنـهـائـي . ومـن خـلال ذلـك كلـه تـسـتـمـر حياة فـدوى :

انسانة وشاعرة ، تغني لشعبها وتتابع مسيرته البطولية فتصورها بصدق وحرارة . وتختم قصيدتها بهذا المشهد الرائع:

وهبوب ودوى

ولهيب وشرور

يلفح السارين فى الدرب المصىّ

والأضاحي زمر اثر زمر

فى عناق واحد تهوى وموت أخوىّ

ويظل الليل - ما طال - يلد

أنجما تقفو خطاها فى الدروب -

السود أنجم

وبلادى كوز رمّان يفور الدم -

فيه ويفصفم

وحياتى تستمرّ

وحياتى تستمرّ .

وحين نحاول النظر فى هذه القصيدة ، بفصولها الثلاثة ، ومشاهدها الجزئية تبدو لنا صورة كلية تجسد وحدة فنية صادقة ، وهي تحقق هذا المستوى الفني بفضل بنائها العضوى المتنامي الذى يستند الى فنيات درامية متعددة ، تساعد القارئ على اكتشاف الطبيعة البنائية للقصيدة دون عناء كبير .

ورغم أن صوت الشاعرة يستغرق القصيدة كلها فانه يخرج بها عن دائرة التعبير الذاتي الى آفاق التعبير الدرامي الموضوعي ، فهي عندما تناجي الحبيب الغائب لا تصور عواطفها الذاتية الخالصة ، بل تتكئ على موقفها الذى وحدها بشعبها ، فصارت تعيش للثورة والوطن ، ولا تفكر فى نفسها وعواطفها الخاصة . وهى عندما تعرض صورتها مع حبيبها ، أيام الحرب ، تقدمها وكأنها صورة غريبة عنها ، تصفها من الخارج .. و تتعدد الأصوات فى القصيدة ، فيتعانق صوت الشاعرة مع الأصوات المحكية (صوت الحبيب

التنين - الرياح - المقاومة) . أما أسلوبها فيقوم على المزج بين عناصر الماضي والحاضر ، فتتعانق ذكريات الأمس مع مشاهدات اليوم ، ويلتقي ضمير المخاطب مع ضمير الغائب ، ليشيعا جوا دراميا يفيض تنويعات وحيوية وتداخلا .

وفضلا عن حكاية الصوت ، فقد برعت الشاعرة في صياغة صورها الجزئية بشكل جعل المدركات الحسية والمعنوية تتعانق هي الأخرى ، في علاقات جديدة تشيع في القصيدة جوا شعريا يستند الى الرمز والأسطورة .

فهذه (حيتان القيظ تلتوى) وتلتف حول الشاعرة (أفاعي تخنق الزهر ، تفسح السم فيه واللظى) ، وهذه (ذاكرة الحب عتمت) ، وصور الأحلام غامت ، وهذا الحب شبح ضائع بقصيده " ليل التيه" وهذا " الليل ينحر القمر " والأرض تفتح صدر الأمومة لتحتضن " القرابين الغوالي ". أما وحش الغاب فيحسو الخمر في " حان الجريمة ورياح الشؤم " تعوى" في الجهات الأربع ، والوطن يصبح بابا لسقر ، و" الأسى يهطل " و" ايل القدس صمت وقتام " . وتحت دقات النعال الدموية " تنكمش القدس كعذراء سبية ". وعند هذه الصورة الأخيرة يجدر بالنقد الحديث أن يقف طويلا ليشد على يد فدوى ، فأي صورة أبلغ وأفصح منها في التعبير عن حال القدس الحزينة ، التي لم تعد حجارة وأرضا ، بل غدت قلبا ينبض ، وعينا تدمع ، وجسدا يتلوى وينكمش ، حفاظا على عزتها وأصالتها وكرامتها الجريحة ، كما تفعل العذراء السبية حين تنكمش في حركة مقاومة : صونا لعفتها وعذريتها . هكذا رأت الشاعرة مدينتها ، فنقلت صورتها ، وأذاعت خبرها ، وعلى الذين ما يزال عندهم شعور بالنخوة والاباء والثأر للكرامة القومية الجريحة أن يحسنوا الانتقام .

وكما برعت الشاعرة في تشكيل صورها ، برعت أيضا في توظيف التكرار الذى لا يأتي لمجرد اشاعة جو نغمي خاص ، بل تعمد اليه لتعبر عن الحركة والاستمرار الذى يصبح في حد ذاته نوعا من

الانتصار ، في جدلية الموت والحياة التي تعيشها فدوى وشعبها في مقاومة ضارية تصارع العدو المتوحش . وقد عمقت هذا المعنى عندما بدأت تعبيرها عن تلك الحركة المستمرة المنتصرة بالحديث عن " مرور عشرين قمر " . فمرور الزمن لا يتراجع بالقمر الى الوراء، بل يبقيه حاضرا ومستمرا ، وفي حضوره واستمراره معنى ايجابي يزيد الحياة نورا واشراقا .

وحين تعمد فدوى الى تكرار تلك العبارة المحورية (وحياتي تستمر) ست مرات ، تضيف الى دلالتها التعبيرية الخاصة ، دلالة أخرى تجعلها تقوم عنصرا بنائيا في القصيدة ، ينمي حركتها ، ويطور صورها ومعانيها بشكل مستمر . والمؤكد عندنا أن هذا التكرار قد حمل دلالتين : فنية وفكرية . وبفضله أصبح الاستمرار علامة اتجاهية ترسم السبيل الى حلّ اللغز الوحشي المحير .

واذا كانت القصيدة لا توظف الحوار بشكل لافت ، فانها تستخدم المونولوج الداخلي ، حين تعرض علينا تلك الصور الاسترجاعية التي استغرقت المشهد الثالث كله ، وهو مشهد درامي في جميع تفاصيله . كما أنها تستغل فنيات المونتاج والاستفهام التصويري، في هذا المشهد أيضا . مرة ، عندما تأتي به صورة معترضة بين الفصل الأول والثالث، ومرات عديدة حين تلجأ اليه داخل المشهد نفسه ، لقطع الصورة وتكديس صور أخرى عليها ، أو لتقفز من نقطة الى أخرى .

وبعد الذي قلناه جميعا ، تبقى القصيدة نموذجا جيدا يعكس طريقة البناء الدرامي الذي يستند الى توظيف العناصر الأسطورية بشكل يضفي على القصيدة جوا دراميا مكثفا ، وهذا ما نلاحظه عندما نتأمل القصيدة من جديد ، فنلاحظ أن هناك جوا أسطوريا يسيطر عليها ، وان كانت الأدوار الأسطورية موزعة باقتصاد شديد ، أي دون اعادة الأسطورة كاملة ، فكأن الشاعرة تفكك عناصرها وتختار ما تحتاج اليه لبناء أسطورة جديدة . واذا كان الجوالأسطوري يقوم بالضرورة على قدر من الدرامية ، فان هذا الجو قد كثف قصيدة فدوى وزاد من دراميتها . ويمكن تلمس

هذا الجو في صورتها بعد غياب الحبيب ، حين تقول :

بين قلبي ورفاه الحب صحراء

حبال القيظ فيها تلتوى ـ

تلتف من حولي أفاعي

تخنق الزهر ، تفح السم فيه

واللظى .

وحين تصور مأساتها وتوحدها بشعبها :

نحر الليل القمر

يارفيقي نحر الليل القمر

أنت لو حدقت في مرآة قلبي

لم تجد فيها مقر

لسوى الوجه الذى هشمه الليل

يغطي كل قلبي

فالليل والقمر ما عادا عنصرين طبيعيين ، بل صارا كائنين أسطوريين يتصارعان . وهذه الصورة ، رغم دلالتها الرمزية المعاصرة ، تحمل معها القدرة على الايحاء بالمعنى التاريخي الأسطورى فنتذكر كيف كانت عناصر الطبيعة تتجسد أفرادا بشرية ، تتصارع وتتقاتل ويهزم الواحد منها الآخر . أما هنا فالصورة تحكي الصراع بين الحق والباطل ، بين العدل والظلم ، بين الحرية والاحتلال . ونصادف الجو الأسطورى عندما تتحدث الشاعرة عن الحرب :

كان وحش الغاب يحسو الخمر في

حان الجريمه

ورياح الشؤم تعوى

في الجهات الأربع

وفي عرضنا لنهاية جهها رأيناها تصف موقفا وكأنها تنظر اليه من الخارج ، ثم تختتمه بصورة تعيد الى أذهاننا صورة الوحش الأسطورى الذى كان يقف على أبواب طيبة ، مهددا سكانها بالهلاك اذا هم لم يجدوا حلا للغزه ، فتقول :

وأرى العالم تنيناً خرافيا

على باب بلادي

وأنادي : " يا حبيبي

من يفك اللغز من يكشف

سرّ الكلمات؟ ".

وهكذا نرى كيف تنخلع الشاعرة من ذاتها ، وتنقلنا الى أجواء أسطورية ، لتعرض علينا مشاهد درامية حية .

أما حركة القصيدة فقد بدأت توهم أنها رأسية ، ثم تتابعت بشكل أفقي واضح ، فهي تنطلق من نقطة تبدو وكأنها قمة التجربة ، ثم تسترجع اللحظات السابقة ، متقدمة مع الزمن في سيره الطبيعي ، كما هي الحال في السينما أو الرواية الحديثة . وهي تعرض علينا مشاهدها واحداً واحداً ، في خط ممتد ، يعتمد على التصوير والأسطورة : أداتين تعبيريتين وبنائيتين في وقت واحد . وكلتاهما تضفي على القصيدة درجة واضحة من التكثيف والتركيب الفنيين . ونحن عندما نصف القصيدة بأنها مركبة فإننا نستند الى كون الشاعرة تصور موقفاً يتميز بالتعارض العاطفي بين الشاعرة والصديق الذي يحاول تذكيرها بالحب القديم ، فتهرب منه ، لأنها مشغولة عنه بحب أكبر . غير أنها قد عبرت في النهاية عن الشعورين معاً : الحب الشخصي الذاتي الذي يتمسك به الآخر ، وتتخلى هي عنه لتحيا حبها الأكبر : حب الشعب والوطن .

وبعد أن قدمت الشاعرة في قصيدتيها " رجوع الى البحر " و" الى الوجه الذي ضاع في التيه " صورتين بنائيتين ، تستند الأولى الى الرمز ، وتحفل الثانية بجو أسطوري يستغرقها ، تأتي قصيدة " نبوءة العرافة " نموذجاً جديداً يعتمد في بنائه الدرامي على الرمز والصورة والأسطورة ، بشكل أكثر ايحاء وتكثيفاً .

وتتألف هذه القصيدة من خمسة فصول ، تصور مأساة الشعب الفلسطيني ، انطلاقاً من أحداث أيلول الأسود ، التي أحالت الساحة

الأردنية التى مجزرة بشرية ، ذهب ضحيتها آلاف الأبرياء الذين حصدتهم مناجل الموت بأيد عربية . وتتعمق الشاعرة هذه اللحظة الدرامية المتوترة فتمهد لها بمقدمة تنبئية تجعل وقوعها نتيجة متوقعة ، فقد عمدت الى ربطها بتوقعات سابقة كانت تنبىء بحدوثها ، ثم تحاول تجاوزها عندما تتطلع الى الغد المشرق الذى سيعيد للحياة بهاءها ، وللانسان توازنه ، يوم يتحقق البعث الجديد .

ويبدو أن الشاعرة تميل هنا الى طريقة العرض المسرحي ، ولهذا قسمت قصيدتها الى خمسة فصول ، تتوالى فيها المشاهد فى حركة أفقية لافتة ، تسير بالقصيدة فى ترابط تام . ففى الفصل الأول يطالعنا صوت العرافة الدهرية التى تتنبأ للراوية فتخبرها بأن نجاتها من الشر المحيق بها لن تتم الا اذا جاء الفارس ، وهو يأتي من طريق "تشقها من أجله الرعود والبروق" ، أما زمانه فسيكون:

حين يصير الرفض
محرقة وجلجلة
تلفظه أحشاء هذى الأرض
من جسمها بضمه

وعندما تنهي العرافة نبوءتها ، تحذر الرواية البطلة من غدر الاخوة الذين سيوقعون بالفارس المنتظر ، فتقول لها " حاذرى اخواتك السبعة" . وينتهي المشهد الأول ، عندما تقف صاحبة الصوت عند شرفتها المخلعة ، تحلم بالفارس الآتي ، وتتطلع الى زمنه الذى يتحدد عندما يصير الرفض محرقة وجلجلة . فتصغي الى حركة المخاض التي يرهص بها رحم الأرض مبشرا بحدث عظيم وشيك الوقوع . وذلك يعني حلول الزمن المرتقب .

وفى الفصل الثاني يحضر الفارس ، فيردف الحبيبة وراءه ، ويمضي بحيث الخطى نحو غايته النبيلة ، وتتوالى الأصوات والمشاهد الجزئية التى تصور مسيرة المقاومة ، فى مواسمها المختلفة ، فنرى

شـأنهـا يتعـاظـم ، يـومـا بعـد يـوم ، وان كـانـت مهـدد ة ـ د ومـا ـ بتكالـب الأعـد اء وغـد ر الاخـوان . هـكـذا أخبـرت العرافـة ، وبهـذا تشعـر الحبيبة الـتى تهـدى تخـوفهـا فـتقـول لفـارسهـا : علينـا بالحـذر:

فـان كـلاب الطـراد علـى د ربنـا
تجـن اذا بـرقـت فـى الظـلام نصـال القمر

لكـن الفـارس لا يخشـى الكـلاب والمتـربصين علـى الطريـق ، فيمضـى مرددا :

حبـك يحمـي ظهـرى المريـان
التصـقي بـي ، لا يكـون الحـب يـاحـبيبـتي جبـان .

وينتهـي المشهـد بحيـرة الحبيبـة الـتى تـردد ، فـى صـوت د اخلـي ، تحذ ير العرافـة وكأنـه وشيـك الوقـوع .

وفـى الفصـل الـثالـث نلتقـي مـع المشهـد الرهيـب ، فيفـزعنـا " قابيل الأحمر " الـذى يصـول ويجـول وحـده ، فـى كـل مكـان ، وكـأنـه وحـش أسطـورى يمـلأ الد نيـا رعبـا وقتـلا وتـد ميـرا .

وهـذه صـورتـه البشعـة تحـكـي ذلك :

قـابيـل الأحمـر منتـصـب فـى كـل مكـان
قـابيـل يدق علـى الأبـواب
علـى الشـرفـات
علـى الجـد ران .
يتسلـق يقفـز يزحـف ثـعبـانا ويفح
بـألف لسـان
قابيـل يمـرهـد فـى السـاحـات
يلـف يـد ور مـع الاعصـار ، يسـد
مسـالـك
ويشـرع أبـوابـا لمهالك
يحمـل فـى كـفيـه غسـول الدم
تـوابيـت النـيران

وحيـن يصيـر منـبرا الـوحـش ملكـا ، يجتمـع عـنـده غـد ر قـابيـل وجنـون نيـرون ،

فيزداد شراسة ووحشية تشتعل نيرانا تحرق المدينة والناس :

قابيل اله مجنون يحرق روما
والموت كبير يتنامى
صفصافة بللور أحمر
يسقيها القابع في " المخفر"
فتمد تمد تمد تمد
تمد وتنتشر الأغصان
وعلى الآفاق
على الطرقات
على العتبات
على الجيران
أوراق اللهب ترقصها ريح الشيطان
الموت كبير يتنامى في كل مكان
الموت وقابيل الأحمر في كل مكان .

وينتهي المشهد بالحبيبة الحزينة تهتف بالاخوة ألا يقتلوا فارسها الذى وقع في حصارهم .. لكنهم يقطفون عنقه ، على مرأى منها ، فتموت الكلمات على شفتيها ، في حركة تحكي موته البطيء :

سألتكم بالحب ، بالقربى سألتكم وبالحنان
يا اخوتي لا تقتلوه
لا تقتلوه
لا تقـ ....

وعندما يستريح الموت ، ويسود الصمت ، تنطلق الحبيبة في الفصل الرابع ، فتحضن فارسها المهشم ، وتلم أشلاءه لتصنع منها باقة من الزهر ، وتسلمها الى الرياح قائلة :

هذى شظاياه ابذريها
في السفوح والقنن
وفي السهول ، في ثنايا الثغور

فـي مسـارب النهـر

خـذيـه وانشريـه عبر كـل سـاحـة الوطـن

: : : : : :

فـرغم كل ما حدث مايزال هناك أمـل فـي الخلاص من تلك المأسـاة الرهيبـة ، لأن مـوت الفارس لـن يذهب هـدرا ، ولـن ينعـم الآثمون بالراحة ، فالبطل الشهيد سيبعث من جديد ، مثل تـموز الفينيقي الذى كـان يمـوت كل شتـاء ليعـود مـع الأزهـار كل ربيـع . وانطلاقا من هـذا الحلـم الثـوري المـبرر تقـف الحبيبـة فـي الفصـل الخامـس صـامدة ، تنشد فـي فـرح لا يخلـو من نفـس شجـي :

يشـدنـي أيلـول

الـى شقـوق بيـتي المهلهـل المشطـور

ولـم تـزل عـرافـة الريـاح

تطـرق بـابـي الحـزيـن كلمـا تنفـس الصباح

تقـول لـي :

" حيـن تتـم دورة الفصـول "

" تـرجعـه مـواسـم الأمطـار "

" يطلعـه آذار "

" فـي عـربـات الـزهـر والنـوار "

وبهـذه الخـاتمـة المتفـائلـة تنتهـي القصيـدة ، وتتحـدد طبيعتهـا البنـائيـة والفنيـة . فهـي تبـدو ، منـذ الـوهلـة الأولـى ، قصيـدة حواريـة ، تتـداخـل فيهـا الأصـوات ، وتتـوحـد المشاعـر ثـم تتعارض ، وتتعـانـق أبعـاد التجـربـة ، فيأتي الشعـر زخـمـا حيـا ، يعكس حـرارة الانـدمـاج ، وصـدق المعانـاة ، فـي لغـة رمـزيـة مـوحيـة ، وبنـاء أسطـوري متمـاسك .

وبفضـل هـذا البنـاء المحكـم أصبـح الصـوت المحـوري فـي القصيـدة يحمل أكثـر مـن دلالـة ، فليسـت الشاعـرة هـي الـتي تتحـدث كمـا قـد يخيـل للقارئ ، ويـؤكـد التعمـق فـي صـور القصيـدة ورمـوزهـا ولهجتهـا أن فلسطين : أرضـا وشعبـا وشعـرا ، هـي الـتي تتحـدث عـن نفسهـا وهمـومهـا ونضـالهـا ، بعـد أن بلغـت مأسـاتهـا عـامهـا العشـرين . وقـد أشـارت الشاعـرة فـي تـذييـل

ديوانها السادس الى ذلك ، فقالت مملقة على قول الراوية ، فى مطلع " نبوءة المرافة " : (حين بلغت عامي العشرين) : " فلسطين مابعد التقسيم ، والفلسطينيون ، والقضية الفلسطينية ، تتشابك كلها فى شخصية واحدة هي التى تتكلم هنا " [20] . وبهذا ينهض هذا الصوت المركب عنصرا بنائيا محوريا ، يربط فصول القصيدة ، ويضم مشاهدها ، وصورها ، فى حركة متنامية مع الزمن ، حتى تستوى خلقا فنيا رائعا .

واذا كان الحديث عن حوارية القصيدة يعني النظر فى دراميتها من زاوية الصوت ، فان " نبوءة المرافة " توظف الأصوات متحاورة ومحكية بشكل لافت ، وربما عاد هذا الى تعدد شخصياتها ، وتعارض عواطفها . فعندنا الراوية التى تحمل سمات الشاعرة والأرض والشعب والقضية ، وعندنا المرافة الدهرية ، والفارس وقابيل الأحمر ، ونيرون المجنون ، والاخوة السبعة [21] ، والشهيد الذى يبعث من جديد ، مشكلا أسطورة بعث معاصرة .

وبفضل هذه الأصوات الرمزية التى تحمل فى طياتها ملامح أسطورية قوية يتأكد المناخ الأسطورى الذى ينتظم هذه القصيدة ، ويشيع فيها جوا دراميا مكثفا ، تعكسه ألفاظها وصورها ، وايقاعها المتوتر .

وحين نتذكر أن النبوءة قد ارتبطت ، فى الزمن القديم ، بالأسطورة ، وأن المرافة شخصية أسطورية وشعبية ، يتبين لنا أن الطبيعة البنائية للقصيدة تبدأ فى الانكشاف من عنوانها . ونتتبع هذا الجو الأسطورى فنراه يسرى فى جميع أجزاء القصيدة . فنتبينه عندما نستمع الى حديث المرافة التى تتحدث عن " تمويذة الشر

---

(20) انظر ، على قمة الدنيا وحيدا ، ص 107

(21) تقول الشاعرة مملقة : أما العدد سبعة فى قول عرافة الرياح : "حاذرى اخوتك السبعة " فقد أردت به الكثرة العددية ، ولم أقصد دلالة عربية بالذات ، كما تبادر الى ذهن بعض القراء . أنظر ، على قمة الدنيا وحيدا ، ص 107 .

المحصيق بالهيت " ، وتقول أنها لن تزول الا عندما يأتي " الفارس المكرس المنذور" ثم تصور الطريق التي يأتي منها برؤية أسطورية ، تجعل منها طريقا غير عادية ، تحف بها طقوس غريبة ، لا عهد لنا بمثلها . تقول :

تنبئني الرياح في هبوبها
عن فارس يجيء
لا واهنا ولا بطيء
تقول لي يجيء من طريق
تشقها من أجله الرعود
والبروق "،

فالطريق التي تشقها الرعود والبروق طريق أسطورية ، وان دلت الرعود والبروق على معان رمزية جديدة . ولأن هذا الفارس المنتظر بطل أسطوري ، فانه يخرج من بطن الأرض حين يصير الرفض محرقة وجلجلة . وحين يأتي يظل الجو أسطوريا ، لأنه :

كانت خطاه حين جاء جرسا
يقرع في أقبية الظلام
والريح كانت حين جاء فرسا
تركض تحته وتنفض الحطام

وعندما يمضي الفارس ، في موكب الفداء والبطولة ، ويتعاظم شأن الثورة ، تصير المقاومة الفدائية المستمرة حدثا أسطوريا ، يحمل معاني الميلاد والاستمرار والصمود :

وكلما نجم هوى
في موسم الاعصار والسموم
انتفضت أشجارنا وأطلعت
سواه أفواجا من النجوم

وحين نصل الى الفصل الثالث يتعمق الجو الأسطوري ، ويتحول الى مشهد واقعي ، تنقله الألفاظ والصور بصدق وحرارة ، وتعمقه جدلية

الفصل المضارع الذى ينفرد بالمشهد كله ، مصورا جريمة قابيل فى صورة معاصرة أكثر وحشية وايلاما . فاذا هو وحش جبار ، يشيع الخوف فى المدينة ، ويبزرع الدمار فى ساحاتها ، ويشعل النيران فى أرجائها ، فتسد مسالك النجاة ، وتشرع أبواب المهالك ، وينتصب الموت كبيرا يتنامى كأنه :

صفصافة بلور أحمر
يسقيها القابع فى المخفر
فتمد تمد تمد
تمد وتنتشر الأغصان .

ويزداد المسرح رهبة وهلعا ، حين تهب فيه رياح الشر ، فيخلو من مظاهر الحياة ، ولا يبقى فيه سوى :-

" أوراق اللهب ترقصها ريح الشيطان "

ومنها :

الموت كبير يتنامى فى كل مكان
الموت وقابيل الأحمر فى كل مكان .

وعندما تنتقل الشاعرة الى عرض صورة الفارس الشهيد نراها تتكئ على الأسطورة بشكل أوضح حين تعمد الى تفكيك أسطورتى ايزيس المصرية وتموز الفينيقي وتصوغ منهما مشهدين جزئيين ، يمثل الأول خروج الحبيبة المفجوعة للبحث عن الفارس الشهيد ، وحين تعثر عليه تجمع أشلاءه كلها وتسلمها الى الرياح لتأخذها وتنشرها فى ربوع الوطن الحبيب ، فتنبعث أشجارا وثمارا تحمل روح الصمود والتصدى . وفى المشهد الثاني تربط الشاعرة بين بعث الشهيد ودورة الفصول كما فعلت الأسطورة قديما :- فعندما تلجأ الحبيبة الحزينة الى عرافة الرياح تسألها عن المصير الحقيقى الذى انتهى اليه الفارس الذى سقط شهيدا ! فهل أن يحقق أملها فى الحياة والحرية والأمن ، تخبرها العرافة بأن موت الشهيد ليس أبديا ، وأنه سيبعث من جديد ، حين تتم دورة الفصول ، تماما كما كان تموز يعود مع الأزهار فى كل ربيع . ويومذاك يعود لبيت المهلهل تماسكه ، ويعود

للأرض بهاؤها ، وللحياة طعمها ، وينهزم الموت والخيانة في أرض البطولة والفداء » .

وقد تضافر الرمز مع الأسطورة في تمتين هذا البناء الدرامي ، حين توزعت تلك الأصوات الرمزية في أجزاء القصيدة ، لتشيع ، في كل مرة ، نفسا أسطوريا يثرى السياق الشعوري ، ويعمق المناخ الشعري ، بفضل ايحاءات الرموز المتوترة ، التي وظفتها الشاعرة في بناء قصيدتها ، بعد أن أفرغت فيها كل طاقات حسها الدرامي .

وقد نهضت الصورة الشعرية بدورها : تعبيرا وبناء . فقد برعت الشاعرة في صياغة عدد من الصور الجزئية التي تتعانق فيها المدركات المعنوية والحسية في حركة مترابطة تعمق العنصر الجمالي في القصيدة ، وتعمق معناها ، وفقا لمنهج تطوري يسير بها نحو وحدتها العضوية النامية . وبفضل هذه الصور ، نجحت الصياغة الشعرية ، واكتمل البناء الفني .

وبالتأمل في القصيدة يتدفق علينا سيل من تلك الصور النابضة فنرى " الرفض يصير محرقة وجلجلة " ، ونقف عند " السقف المصنوع " فنشاهد الراوية تصغي " لنبض البذرة الدفين " ، " يخض رحم الأرض " و" يرضع قلب السنبلة " . وحين يأتي الفارس نعرف أن " الريح كانت فرسا تركض تحته وتنفض الحطام " وعندما تحذر الحبيبة فارسها من غدر الاخوان يصير الحب سلاحا يحمي ظهره العريان . ونستمع الى أغاني البطولة فاذا هي " تومض مثل الخنجر العريان " على " ضفاف الليل " . وحين يمتطي الفرسان خيولهم " تتجوهر جباههم في الشمس " و" تتعصب بالعنفوان " ويصيرون " رؤى تلمها الأجفان " و" زهرا على شفاه السهل " . وتصبح " هدب الصغار رايات " وعندما تقع المأساة يرهبنا منظر " قابيل الأحمر " الذي يصول ويجول ، ونرى " الموت كبيرا يتنامى " ، وتنعدم الحركة في هذا المسرح الدامي فلا يبقى فيه سوى " أوراق اللهب ترقصها ريح الشيطان " وبانتهاء هذا المشهد القاتم تبدأ سلسلة جديدة من الصور تتفق مع سابقاتها في طبيعة تشكيلها التي تعتمد على تجسيد المعاني المجردة

حينا ، وتشخيص المحسوسات حينا آخر ، ثم تختلف عنها في ايحاءاتها الخاصة .

ومن الصور اللافتة في هذه القصيدة تجسيد الشاعرة للموت حين تقول " استراح الموت " ، فالموت مدرك معنوي أضفت عليه صفة انسانية فجعلته ينتصب أمامنا انسانا متوحشا ، يمارس القتل بشهوة جنونية ، وحين يحصد الرقاب ، ويخلي الساحات من الأحياء يدركه التعب، فيخلد الى الراحة . وتعمد الشاعرة مرة أخرى الى التجسيد عندما تصور الصمت الذى شاع حولها كأنه شجرة وارفة الظلال ، طويلة الأغصان ، تمتد حولها مؤكدة معنى الفناء والتلاشي ، بعد أن انتفت الحركة والأصوات في المدينة .

وحين تتجه الحبيبة لتجمع أشلاء الشهيد ، تبرع الشاعرة في صياغة صور شعرية ناجحة ، يقول عنها صالح أبو اصبع : " وتصور الشاعرة كيف - وهي تنوء بثقل الأسى الجاثم على صدرها - لمت أشلاء جثته (بمعنى الشهيد) ، ويكون ذلك التجميع المادى لجثة الشهيد معادلا نفسيا لرغبتها في استمرار حياته ، ولذا نراها تقدم لنا تفصيلات لصوره الحسية ، اذ تصور شعره الذى وصفته بالكثافة كالغابة ، والسواد كالليل ، وكأن هذا الليل الذى تحرص على لمه " لملمت ليل غابة الشعر " انما هو ليل آخره نهار . وكذلك نراها تحرص على لم شفته التي تمزقت وكأنها تحمل وصية تحرص على سماعها ، وتحرص أيضا على جمع " ماستي عينيه " وكأنها تريد أن تتعلم منها الصلابة والاصرار . وتقوم الشاعرة بلم تلك الأجزاء من جسده وتسلمها للرياح التي مثلتها بشخص يستلم الشظايا ليبذرها في كل أنحاء الوطن لتنبت الثورة (22) .

والى جانب الفنيات السابقة ، تسود القصيدة ظاهرة التكرار ، مقطعا وكلمة . وأجمل مواقعه في القصيدة تلك الصورة التي يتكرر فيها الفعل " تمد " خمس مرات ، راسما صورة الموت الذى يتنامى كأنه صفصافة " فتمد تمد تمد تمد تمد وتنتشر الأغصان " .

---

(22) صالح أبو اصبع . الصورة الشعرية والصورة المفردة ، مجلة الثقافة العربية ، طرابلس ، المؤسسة العامة للصحافة ، السنة الرابعة العدد 11 ، نوفمبر 1977 ، ص 25

وقد استطاعت الشاعرة ،بتوظيفها لتلك العناصر الفنية جميعها ،ان تحقق انسجاما قويا بين المبنى الشعري والسياق الدرامي في القصيدة .

الفصل الثالث

الدراسية الرأسية البسيطة

رأينا في الفصلين السابقين ، من الباب الثاني ، صورتين بنائيتين للقصيدة الدرامية الأفقية ، ونعرض في هذا الفصل ، والذي يليه ، صورتين أخريين تشكلان القصيدة الدرامية في حركة رأسية .

وتمثل الصورة الأولى ، وهي موضوع هذا الفصل ، الشكل الدرامي الثالث الذي تتحدد صفاته البنائية الأساسية في شعر فدوى ، من خلال قصائدها الدرامية الرأسية البسيطة . وقد بينا في مقدمة هذا البحث مفهومنا لهذه الصفات البنائية ، فقلنا ان بناء هذا الشكل يتميز بالخصائص الآتية :

أ - الشاعرة لا تتحدث بأسلوب مباشر ، لأنها تستحضر موقفا ، لعلها كانت طرفا فيه ، لكنها تنسحب منه ، وتتأمل نفسها ، كما لو كانت شخصا آخر .

ب - تصور لحظة خاطفة ، فيها قدر من التوتر ، لكنها تسير في حركة رأسية متقطعة ، لا يظهر فيها الخيط القصصي الذي ساد معظم قصائدها الأخرى .

جـ - تصور علاقة عاطفية محددة وواضحة ، يكاد الشعور العام الذي ينتظمها يخلو من التعقيد والتركيب بمفهومها الدرامي .

وسيظل هذا التصور النقدي الأولي صحيحا ، في رأينا ، حتى لو أدخل التحليل القادم لنماذج هذا الشكل عناصر جديدة ، قد تعدله : اضافة أو حذفا .

ان هذا الشكل يشترك مع سابقه (الدرامية الأفقية المركبة) ، فضلا عن أبوائهما الدرامية ، في قلة نماذجه من جهة ، وفي توزيعها على الخريطة الشعرية لفدوى ، من جهة ثانية . فهذا الشكل ينعدم تماما في الديوانين الأول والثاني ، ويظهر فجأة في الديوان الثالث ، محققا حضورا لافتا في ثلاث قصائد هي : " عد من هناك " (23) و " بعد عشرين عاما " 24 ، و " هزيمة " (25) . ثم تضيق رقعته في الدواوين الثلاثة اللاحقة ، فيظهر في كل منها مرة واحدة ، ويعطينا " أمام الباب المغلق " قصيدة " أردنية فلسطينية في انكلترا " (26) ، ويقدم " الليل والفرسان " قصيدة " آهات أمام شباك التصاريح " (27) ، و " على قمة الدنيا وحيدا " تستلقي بقصيدة " اليهم وراء القضبان " (28) .

---

23 ، 24 ، 25 - فدوى طوقان : أعطنا حبا ، ص 86 ، 99 ، 120 .
26 - ص 7 .   27 - ص 71   28 - ص 74

وبالتأمل فى هذه القصائد تتشكل عندنا مجموعة ملاحظات نقدية ، يمكن صياغتها على الوجه الآتي :-

1 - ان القصائد الثلاث التي ضمها الديوان الثالث تتناول مشاعر وتجارب ذاتية محضة، وتستند فى بنائها الداخلي الى الصوت المفرد الذى يعكس بعدا شعريا واحدا ، والذى رأيناه فى الباب الأول ، ملمحا غنائيا عاما . وعلى الرغم من ذلك كله فان هذه القصائد قد خرجت من دائرة الغنائية ، بالصورة التي عرضناها سابقا ، فهي تسير فى مناخ درامي يتميز باتجاه الشاعرة الى التعبير غير المباشر، معتمدة على الصورة تارة ، والرمز تارة أخرى ، وتنسحب مرة ثالثة من المسرح ، لتخلي المكان لصورة منخلعة من ذاتها .

2 - ويتفرع عن الملاحظة السابقة مبدأ نقدى مؤداه أن القصيدة الدرامية يمكن أن تكون ، مثل القصيدة الغنائية تماما ، وسيلة فنية تتيح للشاعرة امكانية التعبير عن ذاتها وتجاربها العاطفية الخاصة . وينتهي بنا هذا الاستنتاج الى اعادة النظر فى الرأى النقدى الشائع الذى يرى أن الغنائية وحدها تتيح للشاعر امكانية التعبير عن ذاته ، وأن الدرامية أو الموضوعية هي طريقة التعبير عن العالم أو الموقف الكلي بجميع عناصره .

وفى ضوء الفهم الجديد ، الذى نعرضه، تتقارب الغنائية والدرامية فى امكانية التعبير عن الذات ، وهذا يصح التأكيد على أن الأشكال الفنية تتداخل وتتقارب بشكل ملحوظ، وعلى مستويات عديدة . وأن التمييز بينها ، على أساس التفرد والاستقلال ، انما يتم بشيء من التجاوز الذى يسمح به التصنيف النقدى ، وتتطلبه منهجية الدراسة. ومن جهة أخرى ، ينبغي التأكيد على أن الذاتية والموضوعية تتعانقان فى العملية الابداعية ، بنسب متفاوتة ، تغلب الواحدة منهما على الأخرى ، لكنها لا تنفيها بصورة مطلقة .

3 - اذا كانت وحدة الصوت ملمحا فنيا مميزا للقصيدة الغنائية ، فان هذا المبدأ لا يتحقق فى جميع الحالات ، فقد يكون ملمحا دراميا ، فى مثل هذه القصائد التي تبدو، فى أول الأمر، غنائية، بينما هي تسير ، فى حقيقة الأمر، فى سياق درامي يجعل القصيدة تخرج من جو الغنائية المفرد الى جو الحكاية أو المشهد المسرحي (29) .

---

29 - وان لم تكتمل عناصر هذا المشهد ، لاتجاهه الى تصوير لحظة شعورية خاطفة ، لاتتيح فرصة التأمل والتنقل مع أجزاء المشهد ، كما يتطلبها الزمن المسرحي .

4 - وفي القصائد الثلاث الأخرى ، تعمد الشاعرة الى ربط تجربتها الخاصة بالتجربة العامة ، فتنفتح على الواقع القومي ، لتكتشف أبعاده المختلفة من خلال التحامها بقضيتها الوطنية ، ومتابعتها لفصولها ووقائعها ، برؤية فنية تنهض على تصوير واقعي ، يجمع ذكريات الماضي وتطلعات الحاضر وآفاق المستقبل الذي يحمل معه تباشير " الغد الأخضر " الذي ينتظر " خلف حدود الليل " . وقد استطاعت أن تقدم ، في هذه النماذج ، صورا بنائيا تعكس التحام الخاص بالعام ، عندما تتناول تجربة التيه والضياع والغربة التي عاناها الفلسطينيون الذين تفرقوا خارج الأرض المحتلة ، وحين تصور تجربة العذاب اليومي الذي يعيشه الفلسطينيون عندما يحاولون اجتياز النهر الى خارج - أو داخل - الأرض المحتلة ، ليلتقوا بالأهل والأحباب . وأخيرا ، حين تنقلنا الى السجون الاسرائيلية لنلتقي بالوجوه العربية المشرقة الصامدة في وجه السجن والسجان ، متحدية ظروف القهر والتعذيب وارادة الافناء التي يعمل الصهاينة على تنفيذها ببشاعة .

واذا كان الدرس النقدي المنهجي يتجه ، غالبا ، وكما رأينا في معظم الفصول السابقة ، الى رصد النماذج الفنية ، ويتناول أكثرها تمثيلا للقضية المطروحة للبحث ، أو أصدقها في كشف بنية الشكل المدروس ، فاننا سنخالف هذه الطريقة هنا ، وفي الفصل القادم ، فنعمد الى عرض النماذج كلها ، لقلتها ، ولتفرد كل منها بكشف جانب معين في البناء الدرامي .

وانسجاما مع منهجنا الذي يتعامل مع النصوص وحدها ، لايماننا بأن الطبيعة البنائية للأشكال الفنية تتحدد من داخل النصوص وحدها أيضا ، ومن أجل تمكين القارئ من متابعة تحليلنا وهو على وعي تام بالنص المدروس ، فاننا سنعرض بعض النصوص كاملة ، قبل تحليلها ، ونعرض البعض الآخر أثناء التحليل .

أولا : مع قصيدة " عد من هناك "

تقول الشاعرة :

أتراك تذكرها ، وبينكما شواسع من بلاد
من بحور
أتراك ، والدنيا هناك
دوامة ، تهتز على صخب تدور

حمقناء ،عجلى ، تخنق الانسان في الانسان
تتركه شبح
وتزيف الاحساس ،حتى الحب يفقد طعمه
حتى الفرح
أتراك تذكرها هناك
انسانة منحت هواك
أغلى هبات الحب ،والروح المضيئة والشعور.

أتراك تذكرها ؟ فمازالت هنا روحا تطيف
بالدار ،بالبستان ،بالجو الربيعي اللطيف
بالمقعد الحاني الوثير
بمكانك الغالي الاثير
تحيا على الذكرى ،على لحظاتها النشوى
معك

يوم احتوتها الدار قلبا خافقا لتودعك
يا حبها ،أتراك تذكرها ؟ هنا هي
ما تزال
حس أنتظار ،عد أيام ،نداء صامتا
تحت الليال
تحنو على شباكها النار نجة الخضراء -
تحمل منك ذكرى
ذكرى يظل عبيرها يهمي ،يرف -
هوى وشعرا
يدعوك ،يهتف: عد لها
ياطفلها
عد من هناك ،من البعيد

لصدرها الحاني الظلال

وبالتعمق فى قراءة القصيدة يتبين أنها تصور حالة شعورية ، تقف فيها الشاعرة - وهي بطلة المشهد - عند لحظة نفسية حاضرة ، تخاطب فيها الآخر الذى تفصله عنها آماد وأبعاد ، فتكشف عن قلق نفسي يبعثه الفراغ والوحشة ، وتتطلع الى عودة " الغائب " الطفل الذى هيأت له صدرا حانيا ، وحضنا دافئا .

والملاحظة اللافتة فى القصيدة هي أن الشاعرة عندما تتوجه الى الحبيب الغائب تذكره بضمير المخاطب (وكأنه حاضر أمامها) ، لكنها تعرض صورتها بضمير الغائب ، وهذه حيلة فنية تمكن الشاعرة من الانسحاب من المشهد مخلية المكان لصورتها ، وهي لا تفعل ذلك بفعل التردد وانعدام الثقة بالنفس ، كما كانت تفعل فى القصائد الغنائية الأفقية ، فطريقتها هنا تنسجم مع نهجها فى التعبير غير المباشر عن عواطفها وتجاربها التي تعرضها بأسلوب موضوعي ، يضفي على القصيدة قدرا كافيا من الدرامية الشعرية .

ولاشك أن المزاوجة بين ضمير المخاطب وضمير الغائب ، فى هذه القصيدة تجعل هذين الصوتين يتقابلان ويحملان دلالتين جديدتين مخالفتين للمعنى القصدى المألوف ؛ فالمخاطب الغائب : واقعا واحساسا ، يصبح حاضرا فى القصيدة والحاضرة فى الواقع ، دون الاحساس ، تبدو غائبة . ومهما يكن ، فان الحضور والغياب المتقابلين هنا ، يشكلان محورين فى الخط الشعورى العام الذى يسير بالقصيدة نحو غايتها التعبيرية ، ويجعل بناءها الفني يتكامل تدريجيا ، تبعا لتطور الحركة النفسية التي ترسم سياقها الشعورى والفني .

وتعمد الشاعرة الى توظيف أسلوب الاستفهام ، فى بناء قصيدتها ، بشكل جيد يجعل عبارتها الاستفهامية " أتراك تذكرها " ؟ ، تتكرر فى بداية كل مشهد ، مشكلة بؤرة محورية اتجاهية تلخص القصيدة ، وتنقل احساسها القائم على لون من القلق النفسي الذى يغمر الشاعرة ، عندما تتأمل لحظتها الراهنة الفارغة من الآخر ، الذى كانت تهبه حبها وعطفها ، وتعيش له بكامل أنوثتها ، ثم يمضي بعيدا فلاتبقى منه سوى ذكرى جميلة ، هي زاد الشاعرة الذى يغذى حبها ، ويؤكد وفاءها ، ويفجر عواطفها ، فتتطلع الى عودة الحبيب بشوق كبير يجعل منها أما والهة تنتظر عودة طفلها الحبيب ، لتغمره بفيض حنانها وعطفها الكبير .

ويبـــد وأن سر نجاح هذه القصيدة يعود ، في جانب كبير منـــه ، الى هذا التكرار الذي يتجاوز كونه لعبة شكلية ، ليقوم بوظيفة تعبيرية وبنائيــة في آن واحد . وقد نهضت هذه العبارة ، في كل مرة لترسم اشارة اتجاهية تحـدد مراحل الحركة الشعورية في القصيدة ، وترسم مشاهدها الجزئية الثلاثـــة .

1 - ففي المشهد الأول ، تقوم العبارة الاستفهامية بوظيفة التمهيـــد للجو النفسي الذي يميز هذه اللحظة القلقة التي تقف عندها الشاعرة فتسأل الغائب عما اذا كان يذكرها في دنياه الجديدة ، وهي الانسانة التي منحـــت سواه " أغلى هبات الحب والروح المضيئة والشعور " . ويعظم شكها في امكانية وفائه لذكراها بعد أن فصلت بينهما " شواسع من بلاد وبحور " لأن الدنيا البعيدة التي يقيم فيها " تخنق الانسان في الانسان " ، فتحيله شبحا ، وتزيـــف احساسه ومشاعره ، فيفقد الحب والفرح عنده طعمهما .

وقد نجحت الشاعرة في تصوير قلقها ولهفتها ، عندما كررت العبـــارة الاستفهامية في هذا المشهد ، ثلاث مرات ، فجعلت الاستفهام معادلا لقلقها ينساب نغما متوترا ، يستغرق المشهد كله ، فيزداد احساسها بالفقد والحرمان والفراغ عمقا وصدقا .

2 - وفي المشهد الثاني ينهض الاستفهام اشارة اتجاهية مرة ثانيـــة لكنه هنا يمهد لعرض صورة مغايرة للسابقة تماما ، فتمضي الشاعرة الى تقديـــم صورة نابضة بوفائها للغائب ، ورعايتها لذكراه ، فهي تصون ماضيها الجميـــل وتعيش لحظاته باستمرار ، مترددة على الاماكن الحبيبة التي كانت تشهد لقاءهما وتفرح لاجتماعهما . ولا تنسى هذه الوفية الصادقة لحظة الفراق القاسي ، يـــوم وقفت " قلبا خافقا " تودع صاحبها ، واعدة بانتظاره ، ومتعزية ، بذكراه ولحظاتها النشوى معه .

وتعود الشاعرة من أجواء الذكرى الى احساسها الراهن فتمضي فـــي تصوير شاعرها بصورة حية مؤثرة . وتخاطب الغائب ، لأول مرة ، بهذا النداء العذب " يا حبها " ، ثم تشفعه بهذا السؤال الحائر : " أتراك تذكرها " ؟ . وحين تطمئن الى أنها استطاعت أن تهز أوتار صاحبها ، تعمد الى تجسيد شوقها اليه وتطلعها الى عودته ، فتقف منتظـــرة :

هنا حي ما تزال
حس انتظار ،عد أيام ،نداء صامتا تحت الليال .
وتنتظر محها النارنجة الخضراء التى تحمل من النائب :

ذكرى يظل عبيرها يهمي يرف هوى وشمرا .
يدعوك ،يهتف ،عد لها ،ياطفلها .
عد من هناك ، من البعيد
لصدرها الحانى الظلال .

وبالتنويع فى أسلوب التعبير الذى مزج النداء بالاستفهام ، **والتقويسر** الصورى بالطلب الرجائي ،واعتماد هذه المزاوجات الذكية (حس انتظار عد أيام - نداء صامتا تحت الليال) ،استطاعت الشاعرة أن تجسد مشاعرها فى مشهد فني رائع تقف فيه حبيبة ملتاعة وأما والهة ، تعاني قسوة الفراق والوحدة والشوق، وتفتح ذراعيها ، هاتفة بالحبيب الطفل أن يعود الى أحضانها ليسند رأسه على صدرها الحاني ،وينعم بدفئها المنعش . انها صورة رائعة حقا ،تفيض وفاء وحنينا وشوقا ولهفة وترقبا ،فيعذب الحب فى أجوائها ، ويحلو الشعر فى ظلالها ،فينساب نغمة رقيقة تزيدها هذه اللهجة الاًموية الحانية (30) حرارة وصدقا وتفردا :

عد لها
ياطفلها
عد من هناك ،من البعيد ،لصدرها الحاني الظلال .

واذا كانت هذه الصورة تجعلنا أكثر تجاوبا مع الشاعرة ،وتعلقا بقصيدتها، فانها تدعونا الى اعادة النظر فى المشهد كله لنرى أن التعبير الصورى قد آزر العبارة الاستفهامية فى تشكيل هذه اللوحة الفنية الرائعة ،وقد رأينا كثير من عناصر المشهد تقوم على أساس صورى ،فهذه الدنيا " حمقاء ،عجلى ، تخنق الانسان فى الانسان ، وتتركه شبح " . وهذا الحب والفرح يفقدان طعمهما ،

30- ان هذه اللهجة تعيد الى أذهاننا صورة فدوى العاشقةالتى تتفجر خصبا وعطاء وحنانا يغمر الرجل الذى تحبه فتحضنه حبيبا وطفلا ،وتشكل هذه الصورة سمة بارزة تتكرر فى عدد من قصائدها انظر على سبيل المثال قصائدها . "ذكريات"، وجدتها ص 41 - "كلماناديتني" م . ن . ص 71، القصيدة الأولى ، اعطنا حبا ص 47 .

وتلك الروح المضيئة " تنير أجواء الماضي،وفي زاوية من الحديقة المهجورة يجثم " المقعد الحاني الوثير" ،وبقربه حبيبة تستعيد ذكرياتها وتحيا على لحظاتها النشوى. ثم تترقب عودة الغائب وهي : "حس انتظار" و"عد أيام" و" بنداء صامت تحت الليل" . وتتعاطف معها النارنجة الخضراء، فتحنو على شباكها، مشيعة فيه قبسا من ذكرى الغائب، فيعبق الجو بعبير الحب الذى " يهمي ويرف ويدعو الغائب هاتفا : عد لها " .

وقد ساعد أسلوب الاستفهام ،بتكراره ، والتعبير الصورى ،بعرضه لعناصر جزئية متقابلة ،على نقل الحالة الشعورية التى سارت فى حركة رأسية نامية، تشكلت حول لحظة حاضرة ،تبدأ بالتساؤل والحيرة فى لحظة فراق، ثم تنمو شيئا فشيئا عندما تتمسك بالذكريات الجميلة لتؤكد وفاء الشاعرة ، وترتفع بمشاعرها نحو التألق العاطفي والفنى ،عندما نراها تنتظر عودة الحبيب بكامل جوارحها ، وتنتظر معها الطبيعة وعناصرها .

ورغم قوة الاحساس والتوتر النفسي الذى يسرى فى القصيدة ،فقد ظلت عاطفتها بسيطة وواضحة ومركزة حول غاية واحدة هي الوفاء للغائب، وانتظاره بشوق كبير ، وقد تحولت هذه البساطة فى العاطفة الى بساطة فى التعبير والبناء،فجاءت القصيدة صورة كلية بسيطة فى نسيجها ،أسلوبا وصورة وايقاعا ، وبسيطة فى بنائها : جو وحركة وشعورا .

ثانيا : مع قصيدة " بعد عشرين عاما" .

تقول الشاعرة :

غدا ، فى لياليّ الشتاء الطوال م الكئيبة ،عبر أزدحام السنين
وقد يبس الزنبق الأبيض الغضّ م وأرفض بين غضون الجبين
غدا ، اذ يجف الرحيق الشهي ويذوى الربيع ، ويفنى العبير
وتثقل هذى العيون الحوالم ويذبل هذا الشباب النضير

غدا ، حين تنساك درب الغرام وقد حسر الدهر ظلك عنها
فتنكر وجهك حين يلوح وتنكر وقع خطاك عليها

وتمسي لديها غريبا كأن لم تكن منك يوما ولا كنت منها
وترجع أنت وما في يديك سوى لفتات الحنين اليها

ه

غدا ، حين يركض نهر السنين بعيدا بعيدا وما من رجوع
لأمواهه وهي تجرى وتجرى وتنصب في بحر هذا الوجود
فيلقفها ذرة ، ذرة . . . . وتفنى بأحضانه وتضيع
وأنت تحدق عند المصب وتأسى على ذاهب لا يعود

ه

هنالك سوف تعيد لك الأمس مهما نأى لفتة الذكريات
وتلقى غنى أسكرته الحياة فلون بالطيش أحلامها
هناك سيطل في ناظريك الكليلين ظل لطيف فتاة
وتبسم أنت ، وفي نهدة تقول : سقى الله أيامها ؟

ه

وتأخذ ديوان شعر قديم لشاعرة غيبتها القبور
وتقرأ أبياته فتشم عبير شبابك بين السطور
ستلقى شبابك في كل سطر ندى الحواشي ، طريا ، غرير
وفي كل حرف، تعود الحياة لأشياء كنت بها تزدهي
هنالك تعلم أن ربيعك باق بشعرى، فما ينتهي

ونصادف في هذه القصيدة نموذجا آخر للشكل الدرامي الذى يصور تجربة ذاتية ، ويعرضها بطريقة موضوعية ، دون اعتماد على الأساليب الدرامية المألوفة .

واذا كانت القصيدة الجيدة لا تكشف عن أسرارها بصورة مباشرة ، وساذجة، فان " بعد عشرين عاما " تظل تتطلع علينا ، بدءا من عنوانها الذى يوحي ظاهره بأنها تعرض علينا صورة أو قصة أو تجربة مضى عليها حين من الدهر. وعندما ننتقل الى أبيات القصيدة ، نجد مطلعها يبدأ بالحديث عن زمن مستقبل ، ترسمه لفظة " غدا " بدلالتها القوية على غاية القرب الزمني الآتي . . وبهذا الكشف الأول يتراجع التصور الذى أوحى به العنوان ، وتأخذ الحركة الشعورية اتجاها مستقبليا ، ستتضح خيوطه عند النظر في الحركة الداخلية للقصيدة .

وحين نحاول تبين حقيقة الصوت المفرد الذى يميز البناء الداخلي في القصيدة،

نجد أن المتحدث فيها لا تميزه ملامح تعبيرية أو صورية أو شعورية واضحة . ويبدو أنه انسحب الى خلفية المشهد ، ليعرض علينا من هناك ، هذه الصور والتأملات الحسية التي تجسد الاحساس الدرامي بالزمن الآتي أو الغد المظلم الذي ترسمه "ليالي الشتاء الطوال الكئيبة " بكل ما تحمله من دلالات الجفاف (31) والتجمد والفناء والعجز الذي يصيب المتحابين ، يوم تجف عواطفهم ، وتفتر علاقتهم ، ويذبل شبابهم ، فتمضي أوقاتهم حسرة على الماضي ، وحنينا الى عهوده الجميلة ، لكن عزاءهم الكبير يقوى ويعذب ، عندما يجدون أخبارهم خالدة في وجدان البقاء ، بعد أن حفظتها دواوين الشعر وآيات الفن .

وعند هذا الحد من التعبير والتصوير والعرض الموضوعي ، وبعد أن يبلغ الراوية غايته ، فيقنعنا بصدق تجربته ، وعمق احساسه ، وواقعية تصوره ، ترفع الستارة الخلفية ، ويزال الصوت المتواري ليكشف عن هويته ، ويحدد موقعه من هذه الصورة ، بعد أن حيرنا طويلا ، وتحول الى مايشبه العقدة في المشهد المسرحي . ثم يأتي البيت الأخير فيخفف من التوتر الذي رافقنا ، وتقف الشاعرة على الخشبة تخاطب صاحبها ، وتعلن أنها صاحبة الصوت الذي رافقنا طوال المشهد :

هنالك تعلم أن ربيعك باق بشعري فما ينتهي

وعندما نتبين الحركة الداخلية في القصيدة نراها تسير في مناخ نفسي يتحدد في موجتين :

- الأولى طويلة نسبيا ، وتمتد مع الأبيات الاثني عشر الأولى ، راسمة مشهد الفناء والتغير الذي يصيب الحياة والطبيعة والانسان عندما تحل " ليالي الشتاء الطوال الكئيبة " . ويبدو أن هذا المشهد الطبيعي معادل نفسي لمشاعر فدوى وأحاسيسها الذاتية التي تموت وتفنى بمضي الزمن . وقد برعت الشاعرة في تصوير هذه الاحساسات الذاتية ، وعرضها بطريقة موضوعية ، تبعد بها عن الانفعالات العاطفية المباشرة . وقد ساعدها ، في ذلك التصوير ، اللفظة الموحية والصورة الشعرية التي تأخذ عناصرها المشكلة من المشهد الطبيعي ، ومن الانسان ، في آن واحد ، فتخلق لونا من التوافق

---

31 - وهو جفاف عاطفي ، لأن الليالي المقصودة هنا هي ليالي الشيخوخة الجسدية والعاطفية ، وليست ليالي الشتاء الطبيعية ، كما توحي الصورة .

والانسجام بين حركة الشعور في الداخل ، ومشهد الفناء في الخارج . ولا شك أن نجاح هذا التصوير يعود الى مقدرة الشاعرة الفنية ، على تحقيق ذلك التجاوب العميق بين لغتها وعواطفها .

والواقع أن الشاعرة ، حين تنظر الى المستقبل بتلك الرؤية القاتمة، تحسن اختيار الصور المناسبة للتعبير عن ذلك الزمن الكئيب ، بشكل يعمق تجربتها وينمي شعورها ، فهي تهدأ عواطفها واحساساتها بالحديث عن المستقبل الذى رمزت له " بالغد "، ولا تتركه غدا مطلقا ، فتحصره في " ليالي الشتاء الطوال الكئيبة " التي ستدركها بعد عشرين عاما ، وبذلك تختار بعدا زمنيا قادرا على تجسيد مشاعرها ، الا أن هذا الحصر والتحديد لم يلغيا قوة الاحساس بقرب ذلك الزمن الكئيب . وهذا ما جعلها تتجمع مرة أخرى ، في عرض المشهد الدرامي الذى ترسمه تلك الليالي . فتنفتح على جملة مظاهر طبيعية جزئية تتصل بالجو العام اتصالا عضويا .

وهكذا ، فعندما يأتي " الغد " تأتي معه " ليالي الشتاء الطوال الكئيبة" وحدها ، وتختفي ليالي الأنس والسمر والدفء ، وحين يتلبد الجو بالكآبة التي تغلف جميع العناصر ، يعم الفناء ، " فييبس الزنبق الأبيض " ، وتيبس معه عواطف الشاعرة (32) ، و " يجف الرحيق الشهي " و " يذوي الربيع " ، فلا تتجدد الحياة ، بل " يفنى العبير" و " تثقل العيون الغوالي " و " يذبل الشباب النضير" . وبذلك كله يتشكل مشهد ساكن ، تنعدم فيه الحركة والحياة ، ويسود الصمت والموت ، ويتجمد الاحساس ، فتصير الأرض غير الأرض ، ويتبدل الناس ، " فتنسى درب الغرام " رفيقها ، وتنكر وجهه حين يعود اليها " غريبا " ، كأن لم تكن بينهما صلة سابقة ، فيعود خائبا منهزما لا يملك شيئا " سوى لفتات الحنين اليها" . ويومئذ اك " يركن نهر السنين" جارفا معه شباب العمر الذى يمضي " بعيدا ، بعيدا " ، في حركة لا تعرف التوقف أو الرجوع الى الوراء . وعند هذا الحد يبلغ الاحساس ببؤس المصير مداه ، فتقف النفس آسية على ما ذهب من أيامها ، ملتاعة مما ينتظرها من تغير وفناء .

حقا لقد أبدعت الشاعرة في رصد جزئيات هذا المشهد ، وبلغت قمة

---

32 - لأنه كان رمزا دائما لعلاقتها العاطفية .

تألقها ، حين راحت تصور مضي الزمن ، وتولي الشباب ، بهذه اللوحة الرائعة :

غداً ، حين يركض نهر السنين بعيداً بعيداً وما من رجوع
لأمواهه وهي تجري وتجري وتنصب في بحر هذا الوجود
فيلقفها ذرة ، ذرة وتفنى بأحضانه وتضيع

وقد زاد من جمال هذه الصورة تكرار الشاعرة لكلمات بعينها ، كقولها "بعيداً ـ بعيداً " حيث أكدت الثانية المعنى الذي صورته الأولى ، فدلت على المضي الذي لا عودة بعده . وتتعمق الصورة عندما تصف الشاعرة دوام الحركة النفسية والزمنية ، فنراها "تجرى وتجرى" . ورغم هذه الحركة السريعة المتلاحقة يتلقف "بحر الوجود" لحظات الزمن : "ذرة ، ذرة " لتزداد حركة الفناء ايلاما ومرارة بسبب الموت البطيء الذي يذهب بالحياة : لحظة لحظة (33). وبهذه العبارة عمقت الشاعرة مناخ القصيدة النفسي والشعوري ، في وقت واحد .

أما الموجة الشعورية الثانية ، التي تكمل حركة القصيدة ، فتبدو أصغر من الموجة السابقة ، وهي تستغرق الأبيات الباقية ، وفيها تقول الشاعرة لصاحبها انه عندما يحدث شكل التغير الذي صورته له في المشهد السابق ، سوف تعيده "لفتة الذكريات" الى الماضي مهما نأى ، فيستعيد صورته يوم كان شابا ممتلئا بحب الحياة ويقتنص لذاتها ، ويتذكر الحبيبة التي كانت تملأ وجوده بهاء وغناء ، فيبسم : حنينا اليها ، وتأسيا على أيامها التي لن تعود . وتختم القصيدة بهذه الصورة الفرحة التي تؤكد أن شعرها سيتكفل بتخليد الحب الحقيقي ، وتجديد الشباب ، لأن الابداع الفني لا يشيخ ولا يفنى .

واذا كانت الشاعرة تتحدث عن نفسها ، وكأنها شخص غريب ، مجهول الملامح ، ولا نتميز صوتها الا في البيت الأخير من القصيدة ، فان هذا الأسلوب قد أضفى على القصيدة جوا دراميا خرج بها من اطار الذاتية والتعبير المباشر الى دائرة الموضوعية والتعبير غير المباشر القائم على التصوير والايحاء .

---

33 ـ يقول شاكر النابلسي في تعليقه على هذه الصورة : " ومن شدة حرص الشاعرة على تلك الأيام التي ضاعت ، والعمر الذي سيضيع ، فقد ودت ألا يذهب هذا العمر مرة واحدة . انها تأمل أن تجرى مياه عمرها في بحر هذا الوجود : ذرة ، ذرة " .
انظر كتابه : فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، 1963 ، ص 44 .

وقد أثارت القصيدة فينا تساؤلات فنية ، حين بدأت تصور، في الأبيات الثلاثة عشر الأولى ، الاحساس ببشاعة المصير يوم يأتي الغد الشتائي القاتم، فتبدأ قصة الفناء حركتها في الطبيعة والانسان ، وتسير مع الزمن الذي يمضي بائيا ، فيمضي معه الخصب والخضرة ، وييبس الزنبق ، ويجف الرحيق ، ويذوى الربيع ، ويغفو العبير ، وتثقل العيون ، ويذبل الشباب ، وتمضي مع ذلك جميعا ، وفي وقت واحد ، مفاتن الحياة، ومحاسن الوجود ، فتشيخ العواطف ، وتذبل النفس شيئا فشيئا .

والواقع أن هذا الاحساس يتداوى على قدر واضح من القلق النفسي والشعوري الذي ينتاب الشاعرة ، عندما تفكر في هذا المستقبل القاتم ، ويتجسد في قصيدتها: أسلوبا وعاطفة . فهو يتجلى ، أسلوبيا ، حين تتحدث في الأبيات الأربعة الأولى عن ذلك " الغد " ، دون أن توجه الخطاب الى أحد ، بل في غياب تام للضمائر الفنية والأصوات الشخصية . ورغم تغير اللهجة في البيت الخامس ، عندما يتوجه الخطاب الى مفرد لا نعرف عنه شيئا سوى أنه رفيق قديم على دروب الغرام ، فان الحركة تظل قلقة، ويمضي الحديث ، ويتكرر الخطاب ، وتتفرع المشاعر والصور ، لكن الجملة الشعرية التي بدأ ركنها الأول في مطلع القصيدة لا تتم الا في البيت الثالث عشر الذي يحمل معه الركن الثاني الذي يكمل الجملة ، ويوضح المعنى أو الفكرة التي اتجهت الشاعرة الى تصويرها .

لقد قلنا ان الشاعرة تعرض صورة ذاتية منخلعة من نفسها ، فكيف يستقيم هذا الرأى مع اتجاهها الى مخاطبة شخص آخر يبدو بالا في القصيدة ، وكأنها تعرض صورته لا صورتها ؟ . لكن هل تحدث مخاطبا بالفعل أم أنها تخاطب صورتها المنخلعة، بضمير المخاطب المفرد المذكر، لتزيد من احساسنا بموضوعية التجربة وواقعية العلاقة التي تحكيها القصيدة ؟ . اننا نميل الى ترجيح هذا الفهم الأخير ، على الرغم من أن سياق القصيدة يوحي بوجود طرف آخر، لأن احساسنا بأنها تعرض صورة شخصية محضة يقوى ، حتى لو كان هناك طرفان حقيقة .

لقد سبقت الاشارة الى أن عنوان القصيدة يحمل دلالة خاصة تعاكس معناه الظاهر . ويبدو أن هذا العنوان يشكل في حد ذاته مفتاحا فنيا يكشف عن طبيعة التجربة ويفسرها : حياة وفنا . ولو صح أن الشاعرة تتحدث عن " الغد الشتائي " الذي سيغير علاقتها بالآخر الذي تخاطبه ، لا علاقتها بنفسها ، فلم حددت

البعد الزمني للمشهد بعشرين عاما كاملة ستأتي حاملة معها عناصر الفناء ومقدمات الموت ؟ .

اننا لا نعرف شيئا عن صاحبها ، لكننا نعرف عنها الكثير ، ونعلم أنها كتبت قصيدتها عام 1959 (34) ، وكان عمرها يومذاك قد تجاوز الأربعين (35). فكأنها ، وقد بلغت سن اليأس من الحياة والحب والزوج والولد (36) ، تأسى على شبابها الضائع ، وتتأمل نفسها بعد عشرين عاما أخرى ، يوم تتخطى الستين ، فيزداد يأسها ، ويتغير فيها كل شيء ، ويدب الفناء اليها ، فتذوب شيئا فشيئا . وتحاول أن تقهر الموت ، وتهزم الفناء ، فتعزي نفسها بالخلود الذى سيضمنه لها شعرها وفنها . وبذلك يزول قلقها ، ويتلاشى خوفها ، وتغمرها نشوة فرح وانتصار .

ومهما يكن فالقصيدة قد استطاعت أن تحقق غايتها من النجاح الفني الذى جعلها تقوم على وحدة عضوية نامية تحققت بفضل تعاون عناصرها النسيجية والبنائية :

1 - من تعبير موضوعي دعمته الصورة المعبرة ، والتكرار الناجح .

2 - وحركة شعورية تشكلت فى خط رأسي ينتفض حول لحالة نفسية ، تتفجر كآبة وقلقا ، ثم تنتهي بفرح نفسي يضيء حياتها ، وشعرها .

3 - وايقاع حركي عمقته حركة الفعل المضارع الذى كاد ينفرد بالقصيدة ، وحطمته وحدات المتقارب التام فى سرعتها الخاطفة التي تجسدت فى صورة نظامية تقليدية ، ثم أغنته القافية المقطعية التي تعانقت فى المطلع ، ثم تقاطعت فى الوسط ، وعادت متعانقة فى المقطع الأخير .

4 - وبسالة الاحساس الذى ساد القصيدة وختمها بومضة فرحة ، على الرغم من الجو الحزين الذى انتظمها . وبذلك تلقينا القصيدة : صورة كلية تعبر بصدق عن الحالة الشعورية التي عاشتها الشاعرة ، وهي تتأمل بشاعة الفناء الجسدى والمادى ، وجمال الخلود الفني .

---

34 - تاريخ القصيدة مثبت فى الديوان الثالث " أعطنا حبا " ، ص 105 ، حيث تشير الى أنها كتبت فى أغسطس من هذا العام .

35 - فقد ولدت عام 1917 .

36 - ومعلوم أن فدوى لم تتزوج .

ثالثا : مع قصيدة " هزيمة "

تقول الشاعرة :

حكايتنا لم تكن غير ظل
سريع الزوال
تفيأه قلبي المشرد (37) في يوم صيف
وأغفى هنالك يحلم ، يحضن في -
حلمه ألف طيف
فيهمي الندى حوله والشذى والجمال
وها هو عاد ، ولا ظل يحنو عليه
ولا طيف من حلمه في يديه
ومات الندى حوله والشذى والجمال

٥

وأنت . تعالي ؟ !
ولكن لماذا ؟ لماذا تعالي ؟
أنرجع ؟
كلا فما عاد يجذب ذاك -
الجنون
وكيف نعود وهذا الجدار
يسد علينا طريق الرجوع؟
جدار أصم بغير عيون
تدور به عاصفات الظنون
تعال اليه
وخل أصابعك البارده
تمر عليه
لتلمس قسوة أحجاره
لتعرف أي جدار رفعناه -

---

37 - البيت بهذه الصورة مكسور ، ولو حذفت كلمة " المشرد " لاستقام الوزن ، على هذا الوجه : فعول فعولن فعولن فعولن .

نحن ، وشدناه دون طريق الرجوع

٥

ولو أنت كفرت ، أو أنا كفرت ـ
بين الأسى والدموع
ولو فتحت راحة المفوكـــوه
وقمنا نطل على الدرب درب ـ
الرجـــوع
فماذا سنبصر؟ أعماق دوه
بغير قرار
مضت تتثاءب خلف الجدار
تمج الفراغ ، تمج الدوار

٥

سأمضي بروحي المشرد
بعيدا سأمضي وأبعد
وما زال في الروح ينزف جرح
وما زال يرسب في الجرح ملح
وهذى المراره
بقلبي ترسو ، بأعماقي قلبي
تحدثني عن هزيمة حبي
وتحكي انكساره

وتشترك هذه القصيدة مع سابقتيها ، في التعبير عن تجربة ذاتية ، وعرضها في صورة موضوعية ، فهي تصور " هزيمة عاطفية " ، منيت بها على اثر توتر العلاقـــة بينها وبين الحبيب ، بسبب الشكوك القوية التي حومت حولهما ، فخنقت حبهمـــا ، وقامت جدارا رهيبا يفصلهما ويمنع كل محاولة لتجديد العلاقة .

وتشترك القصيدة مع سابقتيها في التعبير الصورى ، لكنها تتميز بأن هـــذا التعبير الصورى يستغرقها جميعا ، ويستند الى قدر يسير من الحوار المحكي ، ثـم في توظيفها للرمز الذى يستغرق جزءا هاما منها ، فيعمق مناخها النفسي والشعرى ، وينفحها بروح درامية تزيدها تماسكا ونموا عضويا يحكم بناءها الفني .

فهي تصور الحب الذي تعلقت به على أنه وهم وسراب ، ولهذا لم يصمد ،
وتلجأ الى الطبيعة تأخذ من عناصرها شامات دالة على صدق احساسها ، وتأبى
أن تسمي الحب باسمه ، فتجعله مجرد حكاية كاذبة " لم تكن غير ظل سريع الزوال " ،
فحالها ، عند ما لاذت بذلك الحب المزيف ، كانت كمن يستجير من حر الصيف
بظل سرابي يراه قريبا منه ، لكنه لا ينعم به . هكذا تصور نفسها تائهة في يوم
صيف خانق ، فتخدع بظل تصادفه ، وتغفو تحت جذعه حالمة بآلاف المنى ، وترى
نفسها في جزيرة خضراء ساحرة ، تعبق بالندى والشذى والجمال ، ثم تفيق فتجد
نفسها تائهة من جديد " ولا ظل يحنو عليها " .

وبعد هذه الصورة الواقعية التمهيدية التي تلخص التجربة كلها ، تلتفت
الى صاحبها ، في لهجة استفهامية حوارية ، وكأنها ترد على تهمة ألصقها بها ،
فتقول :

وأنت ، تعالي ؟ !

ولكن لماذا ؟ لماذا تعالي ؟

ثم تحكي سؤاله ساخرة : أنرجع ؟

وترد رافضة : كلا ، فما عاد يعذب ذاك الجنون

وتمضي في تبرير هذا الرفض ، وتصوير الموانع التي تجعل الرجوع مستحيلا ، فترمز
للشكوك التي عششت حولهما بجدار كبير ينتصب بينهما ، فيسد عليهما طريق الرجوع ،
ويصير وحشا أسطوريا يخشى اقترابه ، لأنه " أصم بغير عيون " ، تدور به عواصف
الشك فتزيده رهبة وقسوة . وتدعو صاحبها الى الاقتراب من الجدار ليرى بنفسه
بشاعته وقسوته . وهي لا تحمله مسؤولية ماحدث ، بل تعترف باشتراكها معه في
الخطيئة التي أدت بهما الى هذا المصير . تقول :

تعال اليه

لتعرف أي جدار رفعناه ـ

نحن ، وشدناه دون طريق الرجوع .

وتمضي في محاورة صاحبها ـ من جانب واحد ـ مؤكدة أنه لا أمل في الرجوع
الى ماكانا عليه . فحتى لو كفر كل منهما عن ذنبه ، وقررا أن يطويا صفحة الماضي ،
ويبدأ المسيرة من جديد ، فلن يجدا على دربهما غير " هوة عميقة " تكشف عن فراغهما

العاطفي ، وتؤكد حتمية سقوطهما من جديد . وتغادر العاشقة الفاشلة صاحبها ، فتمضي بعيدا : تحضن جرحها وتعاني هزيمتها .

والواقع أن الشعور بالهزيمة العاطفية يكاد يضهي رابطا شعوريا يجمع هذه القصيدة وسابقتيها ، وقد رأينا الشاعرة تعبر، فيها جميعا ، عن تجارب ذاتية محضة، وتعرضها فى أسلوب درامي يبتعد بها عن الغنائية المألوفة عند تصوير التجارب الذاتية .

أما فى القصائد الثلاث المتبقية ، فنراها تتجه الى أفق أرحب ، فتخرج من دائرتها الذاتية ، لتلتحم بالواقع القومي ، فتصبح تجربة شعبها ، وتعاني مأساته فى أبعادها المختلفة ، وتتوحد بشعبها وأرضها ، فتسخر شعرها لتصوير هذا الواقع ، متطلعة الى تجاوزه، الى واقع آخر أكثر اتزانا واشراقا وعدالة . ولا يعني هذا الاتجاه فى شعر فدوى أنها تتخلى عن تجربتها الخاصة بصورة مطلقة ، فهي تفعل ذلك أحيانا ، وتعمد أحيانا أخرى الى مزج الخاص بالعام ، فتغدو التجربة التي تنقلها الينا ذات بعدين : خاص يتعلق بها ، وعام يتعلق بالقضية والشعب والوطن . وحين يتعانق بعدا التجربة ، على هذا النحو، يصير الشعر وظيفة بنائية مناضلة ، وتغدو دراسته واجبا قوميا وفنيا فى آن واحد .

ومن النماذج التي تحقق فيها فدوى هذا المزج بين التجربة الخاصة والتجربة العامة، قصيدتها " أردنية فلسطينية فى انكلترا"، التي أهدتها الى A.GASGOIGNE (38) والقصيدة ، كما يوحي عنوانها ، تصور قصة التمزق والتشرد والضياع الذى يعيشه الفلسطينيون منفيين عن وطنهم .

وتبدأ بتصوير لقاء عابر يجمع الشاعرة بهذا الانجليزي الذى يحدثها عن طقسهم الكئيب ، وسمائهم التي يكسوها الضباب دائما . ثم يسألها عن موطنها ، بصيغة مثيرة ، فهو لم يكتف بقوله " من أين ؟ " ، بل راح يحدد موطنا يحمل دلالة خاصة عند العرب والمسلمين ، فيسألها ان كانت " اسبانية "؟ . وبهذا يذكرها بمأساتنا الأولى فى الأندلس التي ضاعت منا ، ففقدت هويتها العربية التي ميزتها فى عصورها الزاهرة . وتحاول الشاعرة أن تسمو على هذا الاستفزاز،

---

38 - ويبدو أن المهدى له هو الطرف الثاني الذى تحاوره الشاعرة فى قصيدتها ، كما يغلب عندى أنه كان شاعرا ، لأن فدوى - كما يؤكد شعرها - لم تكن ترتبط فى علاقة حب أو صداقة الا بالشعراء .

فتنفي كونها اسبانية ، وتتجه الى كشف هويتها ، فتقع في حيرة وتردد ، لأنهـا تعي واقعها الذى ضيع هويتها الحقيقية . وتتذكر صفتها المزدوجة " أردنية فلسطينية " التي جعلتها عنوانا لقصيدتها ، ومع ذلك تحاول الثبات والتشبث بالبقية ، فتقول مترددة : أنا من ... من الأردن . ويمضي الانجليزى في نهجه الاستفزازى ، فيتظاهر بعدم الفهم ، وكأن اسم " الأردن " يطرق سمعه لأول مرة ، ويحاول اثارة الشاعرة ، وكأنه يعلم هويتها الحقيقية ، فيقول : عفوا ، من الأردن ؟ لا أفهم . وتحس الشاعرة بسخريته وتجاهله ، فتكشف عن هويتها الفلسطينية بـبوح ممتزة :

أنا من روابي القدس ، وطن السنى والشمس .

ويعلق الآخر ضاحكا وساخرا : يا ، يا ، عرفت اذن يهودية .

وتنزل العبارة الساخرة لعنة تصيب أعماق الشاعرة التي تكتشف فصول المأساة المزدوجة : ضياع الهوية الشخصية والهوية الوطنية ، في آن واحد . فهي - ومن ورائها كل الفلسطينيين - لم تعد تربطها بأرضها رابطة في نظر الغرب ، والقدس لا تعيش في وجدان الانسان الغربي عامة ، والانجليزى خاصة ، الا رمزا للكيان اليهودى . ومن هذا المنطلق الخاطئ راح الانجليزى يعبر عن فرحه بهذه " اليهودية " التي جاءت من القدس تزور بلاده . وليس غريبا أن يفرح الانجليزى باليهودى ، فهما توأما شر وتآمر وغدر من زمان بعيد . وما هذا الفهم الذى يظهره الانجليزى هنا ، الا تعبير واقعي عن الرابطة القوية التي تجمع طرفي المؤامرة .

وقد استطاع هذا الانجليزى أن يثير الشاعرة بسؤاله الماكر ، ويفجر أعماقها عندما راح ينعتها بأنها " يهودية " ، رغم أن القدس التي انتسبت اليها لم تكن تحت راية الاحتلال وقت هذا اللقاء . فالتجربة التي تصورها هذه القصيدة وقعت قبل هزيمة حزيران ، ويومها كانت القدس بلدة عربية . ويبدو أن الانجليزى لم يكن يتحدث هنا انطلاقا من الواقع وحده ، بل من تصورات المؤامرة الكبرى التي تتطلع الى أن تمتد حدود دولة اسرائيل من النيل الى الفرات . وأيا كان الأمر ، فالمؤكد أن هذه " الصفة " الكريهة ، كشفت للشاعرة عن واقعها البائس ، ونزلت عليها " طعنة صماء وحشية " ، فبعثت فيها الأسى من جديد ، وزادت جراحها عمقا . فقد ذكرتها بفصول المأساة الكبرى ، واستدعت الى وعيها مشاهد التشرد والضياع الذى يحياه قومها المبعثرون بعيدا عن الوطن الحبيب . وفضلا عن ذلك

فقد أدركت أنها ، اذ تهرب من بطش اليهود بعيدا ، تجد من يلاحقها ويعذبها نيابة عنهم . وهي ، عندما تعي هذا كله ، تعلم أن الانجليز هم الذين " فتحوا الجراح " أمس واليوم ، فتذكر صاحبها بهذا الدور التآمري الذي يشينه وقومه ، ثم تقول في لهجة حزينة :

ذكرتني
أني من الأرض التي تمزقت
أني من القوم الذين
من الجذور اقتلعوا ، من الجذور
وأصبحوا على مدارج الرياح
مبعثرين هاهنا وهاهنا -
لا ينتمـــون
الى وطن !!

ورغم أن وعي الشاعرة بقضيتها القومية جعلها تؤمن أن الاحتلال الجاثم فوق ربوعها لن يستمر طويلا ، لأنه لا يعدو أن يكون " سحابة عابرة " - فانها ، عندما تذكرت واقع قومها وأرضها ، بلغ احساسها بالفقد والضياع والاغتراب مداه ، فجنحت الى لون من اليأس والفجيعة المرة . فقالت ، معلقة على مشهد المعثرين الذين لا ينتمون الى وطن :

حقيقة فيها نغالط النفوس -
نــدعــي
أنا كباقي الآخرين
قوم لنا وطن !

ومع ذلك ، لا تنسى الشاعرة أن المصير الذي آلت اليه هي وشعبها كان نتيجة للتآمر الذي حيكت خيوطه في بلاد الانجليز ، وأن هؤلاء يعمدون الى تجاهل الحقيقة التاريخية ، ويمضون في غطرستهم مع العدو ، محاولين طمس الوجود العربي : هوية وأرضا وشعبا . ويشيعون في الناس أن لا أرض الا " أرض الميعاد " ، وأن لا شعب الا اليهود ، وأن لا قدس الا للنجمة السداسية . ويبدو أن الانجليزي الذي تحاوره الشاعرة ضحية لهذه المؤامرة الاعلامية ، لذلك تحاول أن تحرر جهله ، فتقـول ساخرة :

هيهات ! كيف تعلم ؟

هنا الضباب والدخان فى بلادكم
يلفلف الأشياء ، يطمس الضياء
فلا ترى العيون غيرما
يراد للعيون أن تراه .

وبالتأمل فى القصيدة من جديد يتبين أنها - من ناحية الشكل الداخلي - تبرهن على أنها قصيدة لحظة شعورية واحدة . فمجرد كلمة واحدة هي "يهودية" فجرت فى الشاعرة أعماقها ، ففاض شعورها وكأنه رد فعل مباشر على تساؤلات الانجليزى وسخريته . وواضح أن القصيدة درامية ، لأنها تصور تلك اللحظة الشعورية المتوترة من خلال صوتين متميزين ومتقابلين ، هما صوت الشاعرة وصوت الانجليزى ، اللذين يقوم بينهما انفصال نفسي يستند الى لون من التعارض ، وتطالعنا صورة هذا الانفصال فى الحوار المباشر الذى يدور بين الصوتين المذكورين ، مشكلا بعدين متقابلين : فى الواقع وفى القصيدة .

أما البعد الأول فيمثله صوت الشاعرة التي تحاول مع شعبها أن تصمد فى وجه المؤامرة الهادفة الى طمس الهوية العربية فى فلسطين . ويمثل البعد المقابل الصوت الانجليزى الذى يمضي فى تآمره وتجاهله للحقيقة العربية ، واضعا نصب عينيه حقيقة واحدة هي الوجود الصهيوني الذى يعمل الغرب جميعا على تثبيته فى فلسطين والمنطقة العربية عموما .

وقد سارت القصيدة فى حركة رأسية يتعانق فيها الخاص والعام ، ويتداخل الحاضر فى الماضي ، فى جو انفعالي يرتد الى الوراء أكثر مما يتجه الى أمام ، دلالة على التعلق بالماضي : وجودا وتاريخا وأرضا وشعبا . ورغم مايلاحظ فى القصيدة من تمزق نفسي ، وتشوش عاطفي ، فان حركتها الشعورية ظلت بسيطة ، ولم يظهر فيها صراع قوى ، أو تعارض عنيف . ورغم أن التجربة التي تعرضها تحمل امكانيات درامية ، من شأنها أن تميل بها الى التكثيف والتركيب ، فقد جاءت صورتها البنائية بسيطة ، ومنسجمة مع شعورها العام .

وقد تعود هذه البساطة ، فى تقدير أخير ، الى أن القصيدة التي بين أيدينا ، تعد من النماذج الأولى التي تحكي بداية انفتاح الشاعرة على واقعها القومي ، قبل هزيمة حزيران . ومن ثم فان رؤية الشاعرة هنا تبدو منسجمة مع الوعي الشعرى والحس الدرامي البسيط الذى كان سائدا فى تلك الفترة .

واذا كانت " أردنية فلسطينية فى انكلترا " تسجل - تاريخيا - بداية اللقاء الواقعي بين الشاعرة وشعبها ، فى مسيرة الضياع والتشرد ، التي يتحسسها وعيها وهي بعيدة عن أرضها ، فان كلا من "آهات أمام شباك التصاريح" و " اليوم وراء القضبان " تصور ذلك اللقاء ، فى أكثر مشاهده عمقا وصدقا وتوحدا على درب النضال والصمود والمقاومة ؛ لأن اللقاء يتم هنا داخل الأرض المحبية ، وتحت راية الاحتلال الرهيب . والواقع أن اللقاء فى الداخل قد جسدته قصائد أخرى ، عرضنا بعضها فى الفصول السابقة . ومن هنا تمضي الشاعرة مع نهجها فى تتبع المشهد البطولي العام ، وتقف عند أدق تفاصيله اليومية .

فهي تتجه فى "آهات أمام شباك التصاريح" الى عرض صورة من صور الاحتلال الاسرائيلي ، وتقف عند مشهد جزئي يتكرر ، يوميا ، فى حياة الفلسطينيين الذين يعيشون فى ظل الاحتلال ، وتصور تجربتهم الواقعية المريرة التي يتمانق فيها الخاص والعام ، فى موقف درامي يعكس حالة التمزق النفسي والصراع اليومي الذى يعانونه ، عندما يحاولون عبور النهر الى احدى الضفتين ، فيقفون عند " جسر اللنبي " فى انتظار مرير ، للحصول على رخصة العبور ، ثم يعودون خائبين ، ينهشهم الاحساس القاسي بالمهانة والاذلال الذى يلحقهم على أيدى جنود الاحتلال ، فى تلك اللحظة المتوترة .

ويبدأ المشهد بعرض صورة ذاتية واقعية استرجاعية ، تستعيد فيها الشاعرة وقفتها الذليلة عند الجسر ، تستجدى العبور من جنود الاحتلال ، فنراها تعيش جوا نفسيا خانقا ، منتظرة ، فى حر الشمس ، سبع ساعات قاسية ، دون جدوى ، فيفيض شعورها "آهات " عاطفية متقطعة ، تحكي ذلك التمزق الذى انتابها :-

وقفتي بالجسر أستجدى العبور

آه ، أستجدى العبور

اختناقي ، نفسي المقطوع محمول على

وهج الظهيره

سبع ساعات انتظار

ويخيل الى الشاعرة أن الزمن توقف عن الحركة ، وان الانتظار سيطول ، فتسأل فى حيرة ، متطلعة الى معرفة الجاني الذى " قص جناح الوقت " ، و " كسح أقدام الظهيرة " و جعل من القيظ " جلادا " لا يرحم ، ومن العرق ملحا يحرق العيون :

ماالذى قص جناح الوقت ، ؟

من كسح أقدام الظهيرة ؟
يجلد القيظ جبيني
عرقي يسقط ملحا في جفوني

ويتسع المشهد عندما تتحسس الشاعرة عذاب المنتظرين مثلها ، فتلتصق بهم، ويمتزج صوتها المفرد بأصواتهم ، لينقل هذه اللحظة المتوترة التي تعكس حالتهم بصدق شاعري حزين :

آه ، آلاف العيون
علقتها اللهفة الحرى مرايا ألم
فوق شباك التصاريح ، عناوين
انتظار واصطبار
آه نستجدي العبور

ويزداد الموقف توترا ودرامية حين يتلقى المنتظرون " لطمة " معنوية قاسية من " جندي هجين " تفيض " شتما " جارحا يصيب احساسهم القومي ، ويخدش كرامتهم :

ويدوي صوت جندي هجين
لطمة تهوى على وجه الزحام :
(عرب ، فوضى ، كلاب
أرجعوا ، لا تقربوا الحاجز ، عودوا يا كلاب)
ويد تصفق شباك التصاريح
تسد الدرب في وجه الزحام

وتتحول تلك الشتائم الى خنجر حاد يصيب أعماق الشاعرة ، فتزداد جراحها عمقا ومرارة ، ويظل الصوت الهجين يجلد أعصابها :

آه ، انسانيتي تنزف، قلبي
يقطر المرء د مي سم ونار
(عرب ، فوضى ، كلاب) !

وتتنفس كرامة الشاعرة في حركة مقاومة (39) ، فتهرب من ذل الواقع ، وتحاول الثأر للانسانية النازفة في هذا المشهد الدرامي ، فتحتمي بالبطولة العربية ، في أجمل نماذجها ثأرا وانتقاما ، وتستعير من الأعرابية القديمة صرختها الجريحة " وامعتصماه !" لتستنجد بمعتصم معاصر ، يدرك "الكرامة القومية الجريحة" في فلسطين ، فيعيد اليها بهاءها ونبلها وعزتها وكبرياءها ، ثم تتمنى الشاعرة أن يتحول كل واحد من أبناء أمتها الى معتصم جديد ، فتستصرخهم في لهجة قبلية نادبة "آه يا ثار العشيرة ".

وفجأة يستيقظ وعيها على واقعها البائس ، فتجد نفسها - ومن ورائها جميع المعذبين من أبناء شعبها - وحيدة لا تملك الا الانتظار : انتظار رخصة المرور . . وانتظار العذاب القاسي والشتائم الجارحة ، وانتظار الخلاص الذى يبدو بعيد المنال ، بعد أن أحست أن صرختها ذهبت في واد ، ولم تجد صداها في النفوس الأبية .

ويحوم حولها شبح اليأس ، فيعيدها الى جو معاناتها الأولى ، لتعيش فصولها من جديد ، في حركة شبه استسلامية ، تعمق شعورها بتجمد الزمن ، وتعيد الى مخيلتنا صورتها وهي تئن تحت سياط " القيظ" الذى يلهب جبينها في عز الظهيرة ، فيحيل عرقها الى ملح يذوب في جفونها ليدمي عينيها : .

ثم يظهر جلاد جديد يتخلق من شتائم " الجندى الهجين " ، ويتجسد سياطا نفسية ، تضرب في وعي الشاعرة ، فتهز أعماقها ، وتدمي مشاعرها ، وتزداد بذلك تمزقا وانسحاقا ، لكنها لا تضعف ، بل تحضن جرحا في انتفاضة مكابرة ، تتجه بها مرة أخرى الى الهرب من ذل الواقع الذى ملأها حزنا ، وفجرها حقدا وغضبا .

---

39 - لأنها كانت بالأمس القريب تتحرك بحرية "على حدود الاحتلال " ، ثم وجدت نفسها فجأة في قلب المأساة ، تواجه الذل والمهانة ، في وضع مأساوى حزين . وقد كتبت هذه القصيدة ، بعد مرور عام على الهزيمة التي انتهت بضم الضفة الغربية تحت راية الاحتلال ، ونشرت أول مرة في مجلة الآداب ، س 16 ، ع4 ، سبتمبر 1968 ، ص 6 .

ورغم أنها تستنجد هنا أيضا بالمنتقمين التاريخيين ، الا أنها لا تحقق هروبها بالانسحاب ، بل بالمواجهة ، فتتقمص صورة " هند " (40) ، وتقف متحدية ، متوعدة أعداءها بالانتقام الرهيب الذى سيلحقهم منها ، بعد أن صيرها ظلمهم " ألف هند " حاقدة ، يغذى مشاعرها الغاضبة قلب قاس يفيض سما قاتلا ، ويتفجر حقدا رهيبا لا تشبعه " سوى أكباد هم " : -

ليت للبراق عينا

آه ياذل الاسار

حنظلا صرت ، مذاقي قاتل

حقدى رهيب ، موغل حتى القرار

صخرة قلبي وكبريت وفوارة نار

ألف " هند " تحت جلدى

جوع حقدى

فاغر فاه ، سوى أكباد هم لا

يشبع الجوع الذى استوأن جلدى

وتبرر موقفها الدفاعي الانتقامي ، بهذا المنطق الواقعي الصادق :

آه ياحقدى الرهيب المستثار

قتلوا الحب بأعماقي ، أحالوا

فى عروقي الدم غسلينا وقار !!

واذن ، فهكذا يكون رد الفعل الايجابي ، حين تصدر المشاعر والأحاسيس النضالية عن قلب يفجره الظلم غضبا وحقدا ثوريين ، يزيد هما التصوير المبدع قوة واشتعالا ، فيحلو الانتقام ، ويلذ السماع لوعيد فدوى الذى يمحو " آهاتها " السابقة ، ويسجل لها موقفا مناضلا ، شعورا وشعرا .

---

40 - هند بنت عتبة التي انتصرت للباطل ، فانتقمت للقتلى من أهلها المشركين ، انتقاما بشعا متوحشا ، فلم تكتف بموت " حمزة " الذى وضعت بنفسها خطة اغتياله ، وعمدت الى شق بطنه ، وانتزاع كبده ، لتشبع حقدها الجائع .

حقا ان الشاعرة تستحضر عناصر الموقف الانتقامي من أصوات منتقمة بــارزة فى تراثنا القديم : تاريخا ومحاولة وشعرا ، دون تمييز بين من ثأر للحق ، ومن ثأر للباطل ، فتأخذ من عنترة الباسل " مذاقه القاتل" (41) ، ومن هند " حقدها الرهيب" ومن المتنبي " قلبه الصخرى" (42) . وتجمع بين هذه الأصوات فى مسار واحـــد يعمق صورتها ، وينمي مشاعرها ، ويمكنها من تشكيل موقف انتقامي معاصر ـ أكثــر مرارة ورهبة وقسوة ـ يتكئ فى بنائه على الصورة الواقعية النابضة بالتفاصيـــل الجزئية البسيطة ، واللفظة الموحية ، وأسلوب التضمين الذى يقطع الجملة الشعرية ويوزعها على عدة أسطر ، تمشيا مع الحركة النفسية التي تنتظم القصيدة .

لقد وفقت الشاعرة فى التعبير عن هذه التجربة العميقة التي تصور معاناتها الذاتية ، مع جموع شعبها الذى يرد على تحديات الأعداء بأساليب عديدة ، ومـــن مواقع مختلفة . واستطاعت ، بعرضها لهذا المشهد الجزئي ، أن تحكي لنا قصـــة المقاومة الصامتة التي يخوضها البسطاء من أبناء شعبها . وقد أصاب غالي شكـــرى حين قال معلقا على هذه القصيدة :

" هذا التوقف المتأني والالتفات المتمعن فى أصغر وقائع الصراع اليومي وأدقها ، هي الخامة الشعرية فى "آهات" فدوى ، فليست المقاومـــة المسلحة الا أكثر التعبيرات صراخا ، ولكن هناك أيضا مقاومة أخـــرى ، يسقط فيها عرق البسطاء ملحا فى جفونهم ، تستحق من شاعر المقاومـــة متابعتها ، كما تفعل شاعرتنا ، لأن هذا العرق المالح فى الجفون هـــو القاعدة الفسيحة التي تتصاعد فوقها المقاومة البطولية ، حتى تصـــل ذروتها الهرمية فى الكفاح المسلح " (43) .

وقد أبدعت فدوى فى تصوير الحقد الثورى الذى يولد من أعماق الشعـــور بالمهانة والذل ، وبينت لنا كيف يتحول الى موقف بطولي مقاوم ، تجسده هـــذه الصورة الفنية التي ينهض بتشكيلها هذا البناء الدرامي البسيط ، الذى سار فـــى

---

41 ـ اشارة الى قوله :
وإذا ظلمت فان ظلمي باسل ... مر مذاقته كطعم العلقـــم

42 ـ اشارة الى قوله :
أصخرة أنا مالي لا تحركـــني ... هذى المدام ولا هذى الأغاريد

43 ـ غالي شكرى ، أدب المقاومة ، ص 416 .

حركة رأسية غنية بالتموج العاطفي المتقاطع. ويعود نجاح هذه القصيدة، فضلا عن عناصرها البنائية العامة، الى عناصر التعبير الواقعي : رؤية وتجربة وصورة ولغة تنحت صيغها وتشكيلاتها من الواقع المرئي والمسموع. وقد دلت عبارة العدو الشامتة، حين عقلتها الشاعرة، في صورتها العادية، على واقعية ذكية تعرف كيف ترصد اللقطات النابضة بالجدل والتوتر.

٥

وتتحرك بنا فدوى من " جسر اللنبي " الى أعماق السجون الاسرائيليـــة، لنلتقي مع قصيدتها " اليهم وراء القضبان " بوجوه فدائية عزيزة، تتحمل عذاب السجون وقهرها وآلامها بصبر " أيوبي " مقاوم.

وتتألف القصيدة من خمسة مقاطع، يأتي أولها مقدمة، تتضمن " الأغنيـــة الوصية " التي تضيء باقي أجزاء المشهد الكلي، ثم ينفرد كل مقطع بعرض شريحة من " أبنائنا وبناتنا الذين التهمتهم السجون في اسرائيل، وفي كل مكان " (44). وبهذه الطريقة التأليفية تحقق الشاعرة استمرارا لنهجها في كتابة القصيدة الخماسية (التي تأتي غالبا قصيدة ـ لوحة)، كما رأينا في " كلمات من الضفة الغربية " و " خمس أغنيـــات للفدائيين ". فهي هنا، وهناك، تقسم قصيدتها الى خمسة أجزاء، يستقل كل منهـــا برقم ترتيبي وعنوان فرعي يميزه، مما يوحي باستقلال الأجزاء بعضها عن البعض الآخر. غير أن هذا التصور يسقط عندما نتعمق الأجزاء كلها، لنتبين منطقها الخاص وبناءها الداخلي، فتبدو مجموعة لحظات نفسية يربطها خيط شعوري عام، ثم تتوحد في لحظة نفسية معمقة تجسدها هذه الصورة الفنية الكلية التي تلخص التجربة المعبر عنـــها: بناء ودلالة وفنا.

وهكذا، فبالقراءة الواعية، يتضح أن هذه القصيدة تختلف عن سابقاتهـــا جميعا، اذ تتميز بتعدد أصواتها، وتتخذ من المونتاج اطارا خارجيا يوحد أجزاءها، ويزامن صورها، ويجمع أبطالها في لحظة متوترة، تتفجر عبر أصوات أربعة، تتناهـــى الينا في مونولوجات درامية، تنجح الشاعرة في توزيعها بشكل يجعل القصيـــدة " منهم " من وراء القضبان، وليست " اليهم ".

---

44 ـ من كلمة الاهداء التي قدمت بها الشاعرة لقصيدتها.

ان ميزة الشاعرة هنا تكمن في ابتعادها عن أن تحكي لنا أبطالها ، فهي لا تصف ساحينها ، ولا تسرد أخبارهم ، لكنها تتقمصهم واحدا واحدا ، وتضعنا وجها لوجه ، أمامهم ، فنراهم يتحدثون أو يتحركون ، يتألمون ويتأملون ، كل يركز اهتمامه على مشاعر جزئية ، لكنهم ينصهرون ، في النهاية ، في بوتقة واحدة تعكس صمود هم الرائع . فلنمض اليهم لنتابع حركتهم ، مشهدا مشهدا .

1 - الأغنية الوصية :

وشرعت جهنم أبوابها
وابتلعت براعم الصبى الطرى فى أقبائها
ولم تزل هنالك الغنوه
على شفاه الفتية الفرسان
حمراء مزهوه
تخترق الظلام والجدران :
" يا اخوتي "
" بدمي أخط وصيتي "
" أن تحفظوا لي ثورتي "
" بدمائكم "
" بجموع شعبي الزاحفه "
" فتح أنا "
" أنا جبهة "
" أنا عاصفة "

بهذه المقدمة - الاضاءة تبدأ الشاعرة عرض المشهد البطولي الذى تدعونا الى متابعته . فهي تعرض علينا فى هذه " الأغنية الوصية " صورة أولى ، تحكي عن وفاء رائع لوصية الشهيد الفلسطيني التي خطها بدمائه ، ودعا فيها اخوته الى متابعة الثورة وحمايتها بكل ألوان التضحية والفداء . وهكذا نرى طليعة الشعب المقاوم " الفتية الفرسان " يقفون صامدين ، في وجه الحزن والعذاب والقهر ، الذى أحال دنياهم الى جهنم جائعة تشرع أبوابها ، وتبتلعهم واحدا واحدا . ومع ذلك يهتفون بالوصية الغالية التي استحالت على شفاههم " غنوة حمراء مزهوه " ، تنطلق رصاصة مقاومة تخترق جدران السجون ، وظلام الاحتلال .

وبهذه المقدمة يتحدد السياق الدرامي الذى ترسمه القصيدة، والــذى يقوم على رصد جدلية الواقع الفلسطيني ، محققا صورة من وحدة النقيض التي تقــوم على تضادات ثنائية ، يقابل فيها العذاب بالصمود ، والألم بالفناء ، والموت بالحياة. ولا شك أنه حين يكون الواقع الفلسطيني على هذه الحال ، يصير الصمود فعلا جماهيريا يمارس في كل مكان من ربوع الوطن المحتل .

لقد اعتمدت الشاعرة في هذه المقطوعة الأولى على السرد التصويري ، وضمنتها جزءا من أغنية فدائية شائعة . وبهذا أمكن لها أن تزاوج بين شعورين متكــاملــين تحملهما وحدتان ايقاعيتان من بحرين مختلفين ، فجاء المطلع " رجزا " حرا يتوالــى على نغمات (مستفعلن) ، وجاء مقطع الأغنية موقعا على وحدة الكامل (متفاعلــن). وبهذه المزاوجة الايقاعية استطاعت الشاعرة أن تضفي على المشهد حركة وحيويــــة ، ترتسم بفعل هذا الجدل بين سكنات (مستفعلن) التي تنقل مشهد العــــذاب الصامت والبؤس الذى يوحي بالضعف والتوقف عن الحركة والحياة ، وبين حركـــات (متفاعلن) التي تأتي متدافعة ، لتنفي الايقاع الأول ، وترسم حركة جديدة تدفـــع المعذبين الى مزيد من الصمود والمقاومة .

○

2 - من مفكرة " رندة " :

و " رندة " هي الوجه الفدائي الأول الذى يطالعنا في هذه الخماسية المقاومـــة . نراها تحدث نفسها ، في مونولوج درامي يتردد في نصف الليل ، ليكشف عن صوتهـــا المتوتر في تلك اللحظة القلقة التي تعانيها ، كل ليلة ، منتظرة قدوم السجان الــذى يأتيها في ذلك الموعد ، ليذيقها أقسى ألوان التعذيب ، هكذا نسمعها تقول فـــي صوت منتفض :

... في نصف هذا الليل .. آه !
حذاؤه يدق في الدهليز .. آه !
مبتدع التعذيب
آت وتدنيني خطاه
من غرفة التحقيق .. آه !
آت وتدنيني خطاه
من زمن الكابوس والجحيم والصراع
.....

هي لحظة متوترة بالفصل ، يعمقها هذا التكرار الذى نهض بتصوير مشاعر الخوف والقلق والتوجع :

ـ آت وتدنيني خطاه ـــــ من غرفة التحقيق .

ـ آت وتدنيني خطاه ـــــ من زمن الكابوس والجحيم والصراع .

ـ آه ! ... آه ! .... آه !

ثم تصمت " رندة " ويتولى السطر الفارغ وظيفة الايحاء بما يجرى فى غرفة التحقيق وفى زمن الصراع . ثم تعود السجينة الى تصوير قلقها :

حذاؤه يدق فى الدهليز

دمي يدق وعروقي والنخاع

.....

ويسود الصمت والفراغ مرة أخرى ، ليعبرا عن موقف السجينة الصامدة ، التي تتحمل العذاب فى صمت مقاوم ، يزيد الجلاد حنقا وشراسة ، عندما يعجز عن انتزاع أى اعتراف من " رندة " . ويستمر العذاب فيتراجع الخوف ، وتبلغ السجينة ذروة انفعالها النفسي ، فتنطلق فى غناء مقاوم يتحدى السجن والسجان ، وينتهي بالمشهد الى ذروة تألقه الدرامي :

توحشي ماشئت يا

شراسة الأوجاع

فلن ينز من دمي جواب .

هكذا يكون الصمود والمقاومة .. يتحمل الفدائي السجين العذاب والقهر والموت ، لكنه لا يضعف ولا يخون قضيته ، ولا يبيع أسرار ثورته ، وتزداد هذه المقاومة اشراقا ونبلا ، حين يكون السجين امرأة ، فتنهض " رندة " وجها بطوليا مشرقا يذكرنا بجميلة الجزائرية وصمودها الرائع .

والحق أن هذه اللوحة عمل شعرى مقاوم ، وقد وفقت الشاعرة فى صياغة صورتها الشعرية ، حين جعلت " رندة " تخاطب شراسة الأوجاع ، وكأنها انسان شرس ، تصمد فى وجهه مقاومة ومتحدية . فقد شبهت الأوجاع بانسان شرس ، ثم حذفت المشبه به وأبقت صفته التي أسندتها الى الأوجاع ، فشخصت مدركا معنويا ، وأضفت عليه صفة بشرية جعلت الصورة " فعلا " يحكي صراعا .

3 - من مفكرة سجين مجهول مكان السجن :

وفي هذه اللوحة يصير السجين المجهول رمزا دالا على كل الذين وقعوا في قبضة العدو ، دون أن يظهر لهم أثر . وهكذا يعرض علينا هذا السجين ، في انسجام تام مع الجو الدرامي الذي رسمته "الأغنية الوصية" وعمقته بعض الشيء صورة رندة - يعرض علينا مشهدا تتكدس فيه الصور لتنقل واقعين :

- الأول ينقلنا الى أعماق السجن ليرينا بؤس الحياة ووحشة السجن .
- والثاني ينعطف بنا خارج السجن ، ليقدم لنا صورة مقاومة مشرقة تضيء درب الفداء في ربوع الوطن المحتل .

ففي الحركة الأولى ، نرى السجين يحدث نفسه ، أو يحدثنا ، فيصور الجو الكئيب الذي يخيم داخل السجن ، بل داخل السجون الاسرائيلية جميعا ، حيث يسود ظلام حسي ونفسي ومعنوي :

من الفجاج يطفح الظلام عابسا صموت
والليل ناصب هنا شراعه الكبير
لا زحف ضوء النجم واجد طريقه ولا
تسلل الشروق
ليل بلاشقوق
يضيع فيه الصوت والصدى يموت .

مشهد رهيب فعلا ، ترسمه هذه الصورة الشعرية المركبة التي تزاوج بين المدركات الحسية : تجسيدا وتشخيصا . فالظلام ، وهو مدرك حسي مرئي غير ملموس ، يتحول الى سائل أسود يطفح من الفجاج ، ثم يجثم انسانا صامتا عابسا مخيفا ، ثم يتحول الى شراع كبير ينصبه الليل الوحشي الذي يسد منافذ الضوء ، فتختفي النجوم ويسود الصمت والموت ، وتتوقف حركة الحياة . وهنا يتجمد الزمن ويقف حائرا شأن انسان اختلطت عليه الأمور :

الموت فاقد هنا نمليه ، واقف
تختلط الأيام والفصول
تراه موسم البذار ؟
تراه موسم الحصاد ؟
تراه ؟
من يقول ؟
لا خبر .

ويزداد المشهد رهبة وتوترا ، بعد تلك الحيرة القاتلة ، عندما تحين لحظة العـــذاب القاسي :

ويقف السجان وجهه حجر

وعينه حجر

يسلب منا الشمس يسلب القمر

لكن ، هل هي النهاية حقا ؟ ، وهل ينجح العدو ، بعد ذلك كله في اطفاء جذوة الصمود ، والقضاء على المقاومة ؟ ، وهل يطول ذلك الليل الرهيب ؟ .

ان الحركة الثانية - في القصيدة - تجيب عن ذلك بالنفي ؛ لأن منطق الرؤية الواقعية ، في جدلها الدائم ، يؤكد عكس ذلك تماما ، فهناك حركة مقابلة ، في الطرف الآخر ، تواجه الظلام ، وتقاوم الليل ، وتركض خلف حدوده آتية الى الداخل . . الى الأرض والحلم والغد المشرق :

خلف حدود الليل

تظل خيل الوقت في سباقها

تركض نحو موطن الحلم

انها المقاومة الفدائية الزاحفة " خيل الوقت " التي تأتي في الوقت المناسب ، لتبدد الغبار الذي تراكم في الساحة الفلسطينية ، فتفكك الواقع المرفوض ، وتعيد تشكيله في صياغة جديدة تجسد الحلم الفلسطيني الثائر ، وعلى أنغامها تمضي جموع المعذبين الصامدين والفدائيين الثائرين ، نحو الغد المشرق ، هاتفة بفرح ثوري كبير :

خلف حدود الليل

الشمس في انتظارنا تظل والقمر

وعلى الرغم من وظيفتي الاخبار والتقرير اللتين شكلتا هذه الجملة ، فبدا عليها شـــيء من السكون ، فان الصورة الشعرية التي تحتضنها تبدو في غاية الحركة والحيويـــة ، عندما ينظر اليها من زاوية الزاحفين نحو الشمس ، والسارين الى القمر .

ان هذه اللوحة امتداد عضوي للأغنية الوصية . فقد صورت استمرار الثـــورة بشكل رائع ، عبرت عنه " الخيل الراكضة " أبدا نحو موطن الحلم ، وزاده ذلك " الفراغ " الموحي الذي حمل دلالة مزدوجة ، افأكد استمرار المقاومة من جهة ، وانهزام الليـــل والاحتلال من جهة ثانية . كما أن حركة الفعل المضارع الذي استخدم بصورة لافتة في هذه اللوحة (احدى عشرة مرة) ، ازادت الجو الدرامي حيوية ونبضا . أما اســم الفاعل فقد وظف هو الآخر بشكل جيد ومنوع ، فجاء حالا (عابسا - صموتا) ، وخبــرا

(ناصب ـ فاقد ـ واقف) ، وخبر (لا) : واجد . وقد دلت (ناصب) وحدها على مدى انطباق الظلام الذى يخلف المكان كله ، ودلت (فاقد) على منتهى الضياع ، أما (واقف) فقد دلت على غاية الجمود والسكون .

٥

4 ـ من مفكرة " هبة " :

وفى هذه اللوحة الرابعة يقابلنا وجه آخر حين يتناهى الينا صوت " هبة " التلميذة التي مارست الفداء ، فانتهى بها فعلها الثورى الى سجن العدو ، وتبرهن صورتها على أن جموع الشعب كلها أصبحت معنية بالثورة . وهل أصدق دليلا على ذلك من تحول التلاميذ الى فدائيين يمارسون النضال والموت فى شجاعة نادرة ؟ .

اننا نلتقي " بهبة " فى لحظة تأمل وذكرى وحنين ، تستشعر طيف أمها ، يحوم حولها فى السجن ، ليخفف عنها وحدتها ، ويبعث فيها الثقة والأمل ، وينفحها بالصبر ، ثم تتصور أمها تفكر فيها الآن ، وتحلم بعودتها :

يحوم هنا طيف أمي يحوم
تشع بعيني جبهة أمي كضوء النجوم
عساها تفكر بي الآن .. . تحلم
. . . . . .

ما أجمل " فعل الحلم " حين يصير جسرا عاطفيا يجمع الأم الوالهة بابنتها السجينة فى لحظة حنين متبادل . وقد عبرت " تحلم " عن ذلك بصدق وشاعرية ، فاستسلمت " هبة " لحلمها ، مستخدمة أسلوب القطع الذى يرسمه السطر الفارغ ، لتوقف تأملها الحاضر ، وترتد الى الوراء ، لتسترجع صورة ماضية لها مع أمها :

قبيل اعتقالي
رسمت حروفا على دفتر
جديد عتيق
رسمت عليه ورودا
روتها دماء المقيق (45)

45 ـ رغم جمال هذه الصورة الاسترجاعية التي تعيدنا الى ماضي " هبة " الطفولي ، فان عبارة " دماء المقيق " تبدو تلاعبا شكليا مقحما على السياق ليرد على نغمة الدفتر " العتيق " ـ الا أن تعد العبارة من محفوظات " هبة " التلميذة الصغيرة التي ترسم الحروف وتنقل كلام المعلمين وعباراتهم الوصفية بسذاجة .

وكانت بجنبي أمي
تبارك رسمي .

وتعود "هبة" الى واقعها لتواصل تأملاتها الذاتية ، وتعرض مشاعرها التي تركزت في الحنين الى أمها ، لكنها الآن لا تستحضر صورة أمها الى السجن ، بل تعود بخيالها الى دارهم ، فترى الصمت والوحدة يلفان الأم والدار ، وترى لوازمها المدرسية (حقيبة الكتب - المعطف) في أماكنها ، كما تركتها ، تذكر الأم بابنتها وتذكي حنينها اليها ، فتمتد يدها الى المعطف ، تداعبه وتنفض عنه الغبار الذي تراكم عليه (مما يوحي بطول مدة السجن التي فرقت الاثنتين) . وتمضي "هبة" تتابع خلوات أمها ، وتسمع تفكيرها ، وتتوق الى حضنها الدافئ ، توقها الى الغد المشرق الذي سيغمرها وشعبها ، يوم يلوح "وجه النهار" الفلسطيني ، في ربوع الوطن السليب .

ان هذه اللوحة تضيف بعدا جديدا للمشهد الكبير الذي رسمته اللوحات السابقة . فهي هنا ، رغم الرابطة النفسية والمادية التي توحد "هبة" مع الأصوات الأخرى في القصيدة ، تتجه الى التأمل وعرض المشاعر الذاتية . وهكذا تحقق اللوحة تنوعا دلاليا ، عندما تكشف عن جانب انساني عند الفدائية السجينة التي تصمد في وجه العذاب والأحزان ، ولا تنسى الأهل والأحباب ، فتحن اليهم وتحلم بالنصر الذي يعيدها اليهم . وتحقق تنوعا ايقاعيا عندما تتخذ من وحدة المتقارب (فعولن) أساسا موسيقيا ، خلافا للمقاطع السابقة التي حملتها تفعيلة الرجز في تشكيلات حرة .

٥

5 - من مفكرة "تيسير" :

واستمرارا لجو التأمل والحنين الذي رسمته "هبة" في المشهد الجزئي السابق ، يطالعنا "تيسير" في المقطوعة الأخيرة بصورة مليئة بالغناء والنجوى والحديث الذاتي الذي تتخلله ومضات درامية خفيفة ، نلحظها عندما يفتقد "تيسير" الأنيس داخل زنزانته ، فيتخذ من الجدران أنيسا يحاوره ويناجيه ، ويسأله عن الاخوة الأحباب ، والأهل جميعا : ماذا تراهم يفعلون الآن ؟ .

ثم ينقلنا "تيسير" عبر التخمين الشعوري والشعري - الى الريف الفلسطيني ليعرض علينا مشهدا فلاحيا جميلا ، ترتسم خيوطه هكذا :

لعل قاطفي الزيتون يقطفون

لمل زيتون الجبال

يئن بين فكي المحاصر

لمل دمه يسيـــل

ويبدو أن المشهد لا يكتفي بدلالته المباشرة ،فيحمل قدرا من الرمز والايحاء الذى يجعل أشجار الزيتون "فدائيين" ينتصبون فى الجبال ،يصنعون مصيرهـــم بدمائهم وتضحياتهم ،فلا يهنون ولا يضعفون ولا ييأسون ، لأن الدرب مهما طالـــت ستفضي بهم الى القدس .وفى غمرة هذا الجو الذى يفيض فرحا بالآتي ،يختــــــم تيسير غناءه بهذا النداء الثورى العذب :

يا حامل القنديل

الزيت وفر،أطعم القنديل

وارفعه للسارين

وارفعه مثل الشمس

فالوعد لقيا فى ربى "حطين"

والوعد لقيا فى جبال "القدس"

وبهذه اللوحة الأخيرة التي قام أسلوبها على تنويع الخطاب بين النـــــداء والاستفهام والرجاء والطلب ،يكتمل المشهد الكلي ،وتتحقق للقصيدة وحدتهـــا النفسية والفنية ،لتعكس براعة الشاعرة فى ابداع القصيدة الدرامية التي توظـــف معظم المقومات الدرامية ،فتتكئ على المونتاج اطارا خارجيا يجمع مشاهدهـــا الجزئية ،وعلى المونولوج الداخلي الذى يرسم سياقا دراميا تعلو فيه أصـــوات الشخصيات التي أوجدتها الشاعرة : رؤية أو تخيلا ،ثم تتقمصها جميعا ،وتضعنـــا أمام فعل درامي نراه مشاهدة ،ولا نسمعه رواية ؛ لأنها تنقل الينا صور هـــؤلاء الساجين اعتمادا على مذكراتهم الشخصية ،ولا تتدخل لتقول شيئا من عندها .

وقد سارت القصيدة فى حركة رأسية ناهضة بحركات الفعل المضارع الـــذى كاد ينفرد بها (فى المقاطع الأربعة التالية للأغنية الوصية) ،ثم وجدت عمقهـــا فى هذه الفواصل المقطعية (الأرقام الترتيبية والعناوين الفرعية) التي أوحـــت بانطلاقات عاطفية ، تصدر من بؤرة واحدة ،وتسير فى أربعة خطوط متوازيـــة ومتساوية تقريبا ،ثم تلتقي ،على خلاف المفهوم الرياضي ،حين تتطابق فى سيـــاق

درامي واحد ، يعمق المشهد الكلي ،ويلغي الاحساس المشترك الذى يسرى فـــى المقاطع جميعا . ورغم التوترات الدرامية التي توزعتها هذه اللوحات فقد ظـــل الموقف النفسي بسيطا وواضحا ، وقد زادته العبارة الموحية ، والصورة المشـــرقـــة ، بساطة فنية وبنائية مميزة (46) .

---

46 - قارن بين أى مقطع من قصيدة فدوى ،وبين قول توفيق زياد فى مقطع مـــن قصيدة له تحمل ذات العنوان تقريبا ، وهي " من وراء القضبان " ، يقول فيها :

- ان يحبسونا انهم
لن يحبسوا نار الكفاح
لن يحبسوا عزم الشباب الحر
يعصف كالرياح

والفرق واضح بين تألق فدوى ومباشرة توفيق .

الفصل الرابع

الدراجة الرأسية المركبة

تشكل الدرامية الرأسية المركبة الصورة البنائية الرابعة ، التى يتفرع اليهما الشكل الدرامى عند فدوى . ويبدو ، من واقع النماذج التى أفرزها التصنيف المعتمد هنا ، أن هذا الشكل الأخير لا يستند ، فى وجوده واستمراره ، الى نمط شعرى ، يتكرر بصورة تحمل دلالة معينة على اتجاه واضح فى بناء القصيدة الدرامية ، فليس أمامنا سوى ثلاث قصائد تمثله ، وهى : " الصخرة " (1) ، و " أمام الباب المغلق " (2) ، و " فى المدينة الهرمة " (3) . وبهذه النماذج يطالعنا الشكل الدرامى الأخير مرة واحدة فى كل من د 2 ، و د 4 ، و د 6 . ويختفى تماما فى د 1 و د 3 ، و د 5 . ومن جدل الحضور والغياب ، بالصورة الموصوفة ، يتحدد المسار الذى يختطه هذا الشكل ، فى خريطة فدوى الشعرية ، بصورة تؤكد أن الشاعرة لا تلح عليه ، خلافا لموقفها من الأشكال البنائية السابقة .

وبالتأمل فى القصائد الثلاث نرى أن كل واحدة منها تحقق وحدتها الفنية والدرامية على نحو خاص ، يكاد يجعلها تنفرد بنهج بنائى متميز . وهنا يميل بنا الموقف النقدى الى أن نقول ان الدرامية الرأسية المركبة تظهر فى شعر فدوى ، فى صور ثلاث ، تميل الأولى الى استخدام الأسطورة استخداما قصصيا ، وتجنح الثانية الى طريقة العرض المسرحى ، وتوظف الثالثة معظم التقنيات الدرامية الحديثة .

غير أن تفرد هذه النماذج - فيما بينها - لا يعنى أننا صنفناها تحت شكل واحد بصورة اعتباطية ، أو أنه لا يوجد رابط فنى يجمعها فى ظل هذا الشكل . فهى نماذج تتقارب بقدر ما تتمايز ، وتشترك فى سمات بنائية وأسلوبية تكشف عن طبيعتها البنائية العامة ، بشكل لافت ، فهى :

1 - تشترك فى تصوير تجارب يتعانق فيها الخاص والعام ، فتتوحد الذات بالآخرين ، وتتعدد أبعاد القصيدة بشكل لافت ، يعمق مستوياتها الشعورية والدلالية ، ويميل بها نحو التألق والشمولية .

2 - تصور لحظات متعمقة ، تزداد الأحداث فيها كثافة وتركيزا ، فتبدو كما لو كانت تجرى ، فى مشهد مرئى ، وتدور فى زمن حاضر مستمر .

3 - تصور مواقف معقدة ، يحكمها صراع وتعارض واضحان ، يعكسان توتر العلاقة بين أطرافها .

---

47 - وحدتها ، ص 114 .
48 - أمام الباب المغلق ، ص 55 .
49 - على قمة الدنيا وحيدا ، ص 7 .

وعلى الرغم من تعدد الأصوات في القصيدة الثالثة " في المدينة الهرمة "، يبدو أن القصائد الثلاث يكاد يستغرقها صوت واحد ، هو صوت الشاعرة التي تظهر بطلة فيها جميعا . غير أن صوتها لم يعد يحمل تلك السمات الذاتية المحضة التي تؤكد فرديتها ، على نحو ما رأينا في القصائد الغنائية التي كان الصوت الواحد ملمحا غنائيا مميزا لها ، أو في بعض القصائد الدرامية التي صورت تجاربها الذاتية ، وعرضتها بأسلوب موضوعي . بل ان هذا الصوت يحمل هنا سمات مشتركة بين فدوى وأطراف الموقف الأخرى التي تكثر حتى تشمل الانسانية جميعا ، فيبدو صوتا مركبا ، يتفجر بالايحاءات المكثفة التي تجعل منه ملمحا دراميا بارزا .

ولا شك أن هذه الخاصية الدلالية الأسلوبية تنسجم مع التصور الذي عرضناه في مقدمة هذا البحث ، عندما قلنا ان وحدة الصوت تميز البناء الغنائي ، وان تعدد الأصوات يميز البناء الدرامي . غير أن القاعدة لا تطرد في الحالتين ، كما رأينا . فقد تتعدد الأصوات ، ويبقى السياق غنائيا محضا . ويمكن أن يحمل الصوت المفرد (50) دلالات درامية واضحة ، حين يأتي مكثفا بالايحاءات والايقاعات الموضوعية التي توسع التجربة ، وتخرج بها من دائرة الذات الى قلب الحياة ، فتنفتح على الآخرين ، تتأمل واقعهم ، وتتلمس جروحهم ، وتصور همومهم ، برؤية واقعية تعمق الموقف الانساني ، وتتجاوز حدود المأساة الذاتية : شعورا وفنا .

ومن هنا يتضح أن البعد الواحد في الشعر لا يتحرك في مناخ غنائي مطرد ، بل يمكن أن يسير في مناخ درامي . كما تؤكد هذه القصائد . ويمكن أن تنتهي بنا هذه الملاحظات الى استنتاج نقدي يؤكد التصور الذي عرضناه في مقدمة هذا البحث ، عندما قلنا ان القصيدة الدرامية تستمد صفتها الجوهرية من أسلوبها الذي يضعنا أمام الفعل ولا يرويه لنا ، حتى لو كان فعلا وجدانيا صرفا ، فهو ينقلنا الى قلب الحدث ، ويجعلنا نرى الأشخاص وهم يتصرفون ويتحركون . وسوف نرى في قصيدتي " الصخرة " و " أمام الباب المغلق " كيف يتحول الفعل الوجداني الى مشهد واقعي ، نراه مشاهدة ، ولا نسمعه قراءة ، لأن الشاعرة تصور هنا تجاربها الذاتية ، لكنها لا تقف بها عند حدود الذات ، بل تتطلع الى التوحد بالآخرين ، فترتبط معهم ، في علاقة مصيرية ، يحكمها موقف نفسي ، ينبض بتوترات الحس

---

50 - وحين نربط وحدة الصوت بالبعد الواحد في الشعر نرى أن هذا البعد لا يتحرك في مناخ شعري مطرد ، تجسده القصيدة الغنائية ، بل يمكن أن يتحرك في مناخ درامي ، كما رأينا في قصائد الشكل السابق ، التي كانت تصور تجارب ذاتية ، وتعرضها بأسلوب موضوعي .

الدرامى الذى يرصد حركة الحياة ، ويتأمل جدل الواقع ، فينقل المشاعر والعواطف ، التى تحكى صراع الذات والجماعة معا ، بأسلوب درامى مؤثر .

ورغم قلة نماذج هذا الشكل ، فانها تبدو جديرة بالبحث والتأمل ، لا لأنها تمثل اتجاها متميزا فى تجربة فدوى ، فهى ، من هذه الناحية لا تحتل الا حيزا صغيرا فى خريطتها الشعرية ، بل لأن كلا منها تحمل قيما فنية وبنائية تجعل منها نماذج متفردة ، تحمل دلالة معينة على تطور التجربة الشعرية ، واتساع الرؤية الفنيـــة ، اذ تتوافر لها جميعا :

1 - مقومات العمل الدرامى الجيد : شخصيات + أحداث + صراع .

2 - وسائل التعبير الدرامى التى تتنوع : سردا وخطابا وحوارا ومونولوجا وقطعا وتركيبا .

3 - سمات التفكير الدرامى التى تتجسد : موضوعية وحركة وتجسيدات غنية نابضة .

وبفضل هذه الامكانيات الدرامية المتنوعة استطاعت الشاعرة أن تحقـــق لقصائدها وحدتها البنائية المميزة ، وان كان ذلك لا يتم وفقا لنهج بنائى عام ، تتبعـــه الشاعرة ، فى كل حالة . فهى لا تسير بقصيدتها فى خط متصل تحدده أداة تعبيريـــة معينة ، بل غالبا ما تزاوج بين أداتين تعبيريتين أو أكثر ، لتحديد المناخ الدرامى الـذى يحتضن التجربة المعبر عنها ، وتعميق الشعور الذى ينتظمها . فقد تبدأ بالســـرد القصصى ، وتمزجه بوصف خارجى ، ثم تقطع السرد ، أو توقف الحوار ، وتعمد الى الحديـــث الذاتى الذى يسلمها الى تيار الوعى فترة ، تقصر أو تطول ، ثم تعود الى نهجها الأول .

وبالتأمل فى قصائد هذا الشكل من جديد نرى أنها تشترك مع قصائد الشـــكل السابق فى حركتها الرأسية التى تجعل منها قصيدة لحظة معمقة غالبا ، ثم تختلف عنها من حيث دراميتها وتركيبها . وتعتمد فى بنائها الصوتى على الحروف الحر وحـــــده ، فتتخذ من التفعيلة أساسا موسيقيا ، ينهض بحمل القصائد الثلاث ، فى تشكيلات ايقاعيـــة ، تتميز بسرعة النبض الناشئة من قصر الجمل . وهذه امكانية تعبيرية تساعد على تعميـــق البناء الدرامى فى الشعر الحديث (51) .

---

51 - والواقع أن فدوى لم تتردد فى اقتحام التجربة النظمية الحديثة ، منذ ديوانها الأول تقريبا ، فمعظم القصائد التى نشرت فى الديوان الثانى ، على أنها من رواســـب "وحدى مع الأيام" تعتمد التفعيلة أساسا موسيقيا .
انظر ديوان وجدتها ، ص114 ، 122 ، 127 ، 130 .

واذا كانت دراسة الأشكال البنائية تعنى ببيان العناصر الفنية المشتركة بين عدد من القصائد التي تمثل الشكل المدروس، كما رأينا في معظم الفصول السابقة، فان هذه الدراسة تخالف نهجها، حين تواجه شكلا جديدا تمثله قصائد بينها من التمايز والاختلاف أكثر مما بينها من التداخل والاشتراك، أو هكذا تبدو لنا على الأقل. فيصير من مهام الدرس النقدي أن يتناول كل نموذج بتحليل مفصل، يكشف عن طبيعته البنائية، وخصائصه الفنية، بحيث يمكن في النهاية تمثل الصور المختلفة التي يأخذها هذا الشكل.

وانطلاقا من هذا التصور الذي يصدق - تماما - على الدرامية الرأسية المركبة، فاننا نحاول، في الفقرات القادمة، عرض النماذج الثلاثة التي قلنا انها تمثل هذا الشكل البنائي الأخير عند فدوى.

أولا : قصيدة " الصخرة"

وتجسد هذه القصيدة الصورة الأولى للدرامية الرأسية المركبة عند فدوى ، وهى تتميز ببنائها الأسطورى الذى يستخدم الأسطورة استخداما قصصيا ، يساوى محتواها الانفعالى دون أن يعرضها بصيغتها القديمة . فالشاعرة تصور - هنا - تجربة شعورية حياتية ، تحكى قصة الألم الكبير الذى تعيشه فى صراع دائم مع القدر ، وهو يلاحقها بالعذاب الأبدى منذ الميلاد . وعندما تحاول الهروب من مأساتها الخاصة تكتشف معاناة الانسانية المعذبة مثلها ، فتنفتح ذاتها على الآخرين ، ويتعانق بعدا التجربة على صخرة الألم الكلي ، ثم يتجسد الموقف - بأبعاده المختلفة - فى هذه الصورة التعبيرية النابضة فنا ودلالة .

والواقع أن استخدام الأسطورة فى الشعر المعاصر يشكل اتجاها بارزا فى الحركة الشعرية الحديثة (52) . فقد اتجه الفنان المعاصر الى " اتخاذ الأسطورة لاحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد ، للسيطرة على تلك الصورة المريضة من العقم والفوضى التى تكون تاريخنا المعاصر" (53) .

ومن هنا كان اتجاه فدوى الى توظيف الأسطورة فى قصيدتها ، لتعبر عن الشقاء الذى يلاحقها ويلاحق انساننا المعاصر . وقد أتاح لها هذا الاتجاه ظروفا مناسبة لانجاح عمليتها الابداعية ، فابتعدت عن التعبير المباشر فى صياغة تجربتها الشعرية المعاناة ، وعمدت الى الموروث الأسطورى ، تستوحيه وتتعمق احدى صوره التى تصور تجربة مشابهة تقريبا ، تلخصها أسطورة " سيزيف " ، غير أن الشاعرة لا تأخذ الأسطورة كما هى ، بل تفكك عناصرها ، وتستلهم روحها ، وتمزجها بتجربتها الخاصة ، فتنسج من خيوطها أسطورة معاصرة ، تحكى قصة العذاب الانسانى الأبدى ، فى صورة نابضة تجسد هذه التجربة التى تتعانق أبعادها الأسطورية والذاتية والانسانية ، لتعكس شمول الرؤية ، وعمق التصور ، ووحدة المصير .

---

52 - ومعلوم أن الأسطورة - كمعنى ومنهج بناء لخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية - لم يعرفها الشعر العربي الا بعد الخمسينات من هذا القرن ، حيث فرض المنهج الأسطورى نفسه على الصورة الشعرية عند رواد الحركة الشعرية الحديثة .

انظر : سعيد الورقى : الأسطورة وأثرها فى الشعر العربي المعاصر ، مجلة الكاتب ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة 17 / عدد 200 ، نوفمبر 1977 ، ص 95

53 - شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير ، ط2 ، القاهرة ، دار المعرفة ، 1971 ، ص 164 .

وبهذا تقف قصيدة " الصخرة" نموذجا دراميا جيدا ، يكشف عن تلك التجربة الكلية ، بأسلوب موضوعي ، يبتعد عن المباشرة ، ويلتحم بالموروث الأسطوري ، فيتخذ من عناصره الدالة محورا نفسيا وفنيا يستغرق القصيدة كلها ، ويلخصها في صورة بنائية معاصرة ومتفردة .

تبدأ القصيدة بتصوير مشهد العذاب القاسي الذي تعانيه الشاعرة كل يوم، وهي ترزح تحت " الصخرة السوداء "، مقيدة في سجن القدر ووحشة الزمن المجنون . فتتوجه الى آخر، دون أن تسميه ، وتشكو له أمرها ، وتطلب منه أن يلتفت اليها ليرى واقعها البائس ، بعد أن شدت الصخرة على صدرها "بسلاسل القدر" والزمن القاسي ، فلم يعد في امكانها أن تتخلص من هذا المصير الذي زاد مأساتها عمقا وألما ، عندما طحن " شموها وزهوها" ، فقضى على محاولاتها المستمرة ، لتتجاوز هذا الواقع ، والخلاص من عذابه الدائم ، لكنها لا تحقق شيئا من ذلك ، فتزداد انسحاقا وذبولا . تقول :

انظر هنا
الصخرة السوداء شدت فوق صدري
بسلاسل القدر العتي
بسلاسل الزمن الغبي
انظر اليها كيف تطحن تحتها
شموي وزهوي
سحقت مع الأيام ذاتي
سحقت مع الدنيا حياتي

ويتضح من عنوان القصيدة ، ومن هذا المشهد الجزئي ، أن القصيدة تسير منذ البداية ، في جو أسطوري ، تحدده هذه " الصخرة السوداء" التي تذكرنا بمشهد العذاب السيزيفي ، ايحاء لا تصريحا . فقد توحدت الشاعرة بالمعذب القديم ، فامتزجت الأسطورة بالواقع ، وغدت بعدا من أبعاد التجربة ، لا يمكن معه تمييز ملامح المتحدث هنا : فدوى أم سيزيف ؟ ؛ لأنه لم يعد أمامنا في هذا المشهد الساكن سوى صخرة سوداء تطحن أزهار المعذب وثماره ، وتسحق ذاته ، وتسحق حياته . أما المعذب فلا نسمع سوى شكواه .

وبهذا التقابل بين حركة الصخرة وسكون "المعذب" يتعمق السياق الدرامى ، وتزيده أفعال الطحن والنحت والسحق توترا وانتقاضا ، يعكس حركة الفناء المسيطر، والاخفاق الدائم الذى يصيب هذه الباحثة عن الخلاص .

وتمضى الشاعرة فى تصوير عذابها ، من خلال الحديث الى صاحبها الذى تعود الى مخاطبته ، دون أن تلتمس تعاطفه أو تشكو اليه ، كما فعلت فى البداية، بل تسأله أن يتركها مع قدرها ، لأنها واثقة من عجزه عن مساعدتها ، وفك قيودها ، فتهتف به :

دعنى فلن تقوى عليها
لن تفك قيود أسرى
سأظل وحدى
فى انطواء
مادام سجانى القضاء
دعنى
سأبقى هكذا
لا نور
لا غد
لا رجاء
الصخرة السوداء مامن مهرب
ما من مفر .

وتنتقل الى تصوير محاولاتها الفاشلة التى بذلت فيها جهودا ضائعة للخلاص من هذه اللعنة الأبدية التى تحاصرها وتلاحقها ، فتقيدها وتسحقها ، وتقطع عليها منافذ الأمل والرجاء :-

عبثا أزحزح ثقلها عنى
بنسيانى لنفسى
كم خضت فى
قلب الحياه
وضربت فى كل اتجاه
ألهو
أغنى

فى ينا بيع الشهاب
أغط كأسي
وأعب فى نهم شديد
حتى أغيب عن الوجود

لكن شيئا من ذلك لم يخلصها من عذابها ، لأنها كانت تخادع نفسها ، عندما حاولت الهرب من واقعها ومصيرها الحتمى . ولهذا يتفجر احساسها ، حين تعي ذلك ، فيعود يأسها كبيرا وساحقا :

دنيا المباهج كم خدعت
بحضنها ألمي وبؤسي
فهربت من
دنيا شعوري
ورقصت فى
نزق الطيور

وحين تقهقه الشاعرة - فى جنون المعذب - لتسخر من نفسها ، يرتج فى روحها نداء مرعب ، يظل يتردد فى الخفاء ، وتحاول تبينه فتراه سجانها الأبدى ، يصرخ بها مهددا ومنذرا :

لن تهربي
انى هنا
لن تهربي
ما من مفر

وهكذا ، فحين يتحول هذا القدر الى سجان واقعى متوحش ، تخلد الشاعرة لعذابها ، منسحقة تحت هذه الصخرة اللعينة التى " يهب طيفها مسوخ الصور " ليزيد السجينة رعبا وهلعا ، فتتشرب عذابها فى صمت ، وتحكى انهزامها فى نغمة شجية ، تقول :

عبثا أزحزحها
سدى أبغي الهروب
فلا مفر .

وبهذه الحركة المتوترة يكتمل القسم الأول من القصيدة ، وقد صورت مشاهده الجزئية حتمية العذاب القدري ، وعبثية الجهود المبذولة للخلاص من المأساة ، وقد دل على ذلك دوران الشاعرة حول نفسها - والحياة من حولها - دورة نفسية ، تمت في حركة مهمشية ضائعة ، جسدتها عبارة " عبثا أزحزح ثقلها " التي بدأت بها تصوير الجهود الضائعة ، ثم انتهت اليها في خاتمة المشهد . والواقع أن هذه العبارة تعمق مناخ القصيدة ، وتضيئ جوها الأسطوري . فهي تذكرنا ، مثل الصخرة ، بعذاب سيزيف ، يوم كان يقف في أسفل الجبل ، يدحرج الصخرة الى أعلاه ، وقبيل أن تصل الى القمة - حيث الراحة والخلاص - ترتد راجعة اليه ، فينحدر الى أسفل ، ويعيد الكرة من جديد ، لكن دون جدوى ، فيظل على هذه الحركة المهمشية حتى يهلك .

وفي القسم الثاني من القصيدة تلتمس الشاعرة عزاءها عند المعذبين أمثالها ، وهم كثر ، لأنهم الانسانية في مجموعها . وحين تدرك الشاعرة هذا البعد الأوسع لتجربتها ، تتجه الى تصوير الوجه الثاني لهذه المأساة المصيرية التي تعيشها الانسانية كلها ، مما يؤكد كلية التجربة ، وعضوية العلاقة ، ومن ثم وحدة المصير الانساني . تقول :

كم جست في أرض الشقاء
أشتف اكسير العزاء
من شقوة السجناء أمثالي
ومن أسرى القدر
فولجت ما
بين الجموع
حيث المآسي
والدموع
حيث السياط تؤز ، تهوي
فوق قطعان البشر
فوق الظهور العاريه
فوق الرقاب الحانيه
حيث العبيد
مسخرون
تدافعوا زمرا

زمــــر
من كـل منسـحـق غـرق
بالـدمـع
بالـــدم
بالـعـرق
وبقيـت ألـتمـس الـعـزاء
من الـشـقـاء
ولا مـفـر

ففي هذا المشهد يتعانق عذاب الشاعرة مع عذاب الانسانية ، ويلتقى بعدا التجربة ، في علاقة درامية نابضة ، تزيد الانفصال توترا وتفجرا ، وتزيد الجراح عمقا وألما ، على خلاف الرأى الشائع من أن المصيبة أو المأساة " اذا عمت خفت ". فقد عمت التجربة ، حين التمست الشاعرة عزاءها ، لكن الجرح زاد عمقا و فجيعة .

واذا كنا نعلم سر العذاب الذي لحق سيزيف ، ونعلم أنه موقع عليه من قوى خارجية ، جزاء لفعله الذى عدته أمرا مخالفا لمشيئتها ، فان الشاعرة لا تتركنا ، هي الأخرى ، في حيرة التساؤل عن سر هذه القبضة الحديدية ، التي أوهنت قواها ، وسدت عليها منافذ الرجاء ، لكنها ترد عذابها الى مصدر آخر ، فتربطه بميلادها ، وبمشاعر نفسية داخلية ، يشف عنها قولها عن تجربتها في هذه القصيدة " انني أعاني شيئا ، أعاني ألما خفيا لا يدرى به أحد ، ولا أحب أن يدرى به أحد ". (54) .

وحين نتذكر ظروف ميلادها والجو العائلي الذى تربت فيه ، وحالات الاحباط والنكوص التي أصابتها وما ترتب على ذلك كله من انطواء واصفرار وذبول ينبئ عن حزن دفين - حين نتذكر ذلك كله يتجلى لنا صدق احساس الشاعرة بأن ميلادها كان بداية عذابها الأبدى بالفعل ، فهي ، منذ فتحت عينيها للحياة ، كانت تقابل بالرفض والنبذ والازدراء ، فلم يكن هناك من يرحب بوجودها ، ومن ثم التمست العطف فافتقدته ، ومرضت فنودي عليها " ياصفراء " ، وأحبت العلم فحرمت منه ، وحين تمسكت بأخيها ابراهيم الذى حاول أن يعوضها عن وجوه الحرمان التي عانتها ، اختطفه الموت فجأة ، فاذا هي وحيدة تعاني مأساتها الوجودية ، وتعيش عذابا نفسيا أبديا يزداد ايلامه عندما تطلب فدوى رفيقا يخفف عنها أعباء هذه الحياة فلا تجده .

54 - من رسالة فدوى الى أنور المعداوي .
انظر : رجاء النقاش : صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1976 ، ص 101 .

ولاشك أن اجتماع هذه العوامل كلها من شأنه أن يجعل عذاب الشاعرة يكبر ويكبر حتى يتجسد في هذه الصخرة السيزيفية الطاحنة.

ويبدو أن الشاعرة - وهي تكتشف سر عذابها - قد أدركت أبعاد هذه المأساة الكلية التي تسبب فيها القدر العام، فبدا لها أن العذاب يرافقها ويرافق الانسان عموما - منذ الميلاد، كأنما هو لعنة أبدية تلاحقه في مسيرة الحياة، فتوجه خطواته، وترسم دروبه الوعرة في جبال المعاناة والابتلاء، حتى تنتهي حياته. تقول:

وبقيت ألتمس العزاء
من الشقاء
ولا مفر
فالصخرة السوداء
لعنته
ولدت معي
لتظل محنته
بكماء
تلاحقني
يتابع ظلها خطوات عمري

وتعود الى صاحبها لتريه مافعلت بها " الصخرة السوداء" الظالمة، فتقول:

انظر هنا كيف استقرت
في عتو
فوق صدري

لكنها تعي مرة أخرى أن صاحبها لا يستطيع أن يفعل شيئا من أجلها، فترجوه أن يتركها تعاني عذابها ووحدتها:

دعني
فلن تقوى عليها
لن تفك قيود أسري

ويزداد هذا الاحساس ألما وتوترا، حين تكتمل صورة المأساة النفسية الانسانية، بعد أن تبلغ حركتها الشعورية ذروتها، فتنفجر حزنا وخيبة واستسلاما للمصير المحتوم. وتبقى المعذبة وحيدة، تعيش صراعها الأبدي مع زمنها وقدرها وألمها

الكــــير :

ستـظـل روحـي
فـي انـغـلاق
سأظـل وحـدى
فـي نـضـال
وحـدى
مع الألـم الكـبير
مع الـزمـان
مع الـقـدر
وحـدى
وهـذى الصـخـرة السـوداء
تـطـحـن
لا صـفـو .

وقد وفقت الشاعرة في التعبير عن خضوعها واستسلامها لوحدتها ، في هـذا المشهد ، فكررت قولها " وحدى " ثلاث مرات ، لتعمق احساسها ، وتكثف تجربتها ، وتفجر السياق الدرامي الذي فتح أعيننا - من خلال قصيدتها - على دراما الوجود الانساني .

ويتضح من العرض السابق أن القصيدة تسير في حركات ثلاث ، تتعاقب لتعمق لحظة شعورية واحدة . فقد بدأت بتصوير العذاب الحتمي الذي سلطه القدر عليها ، فانتصب صخرة طاحنة تثقل كاهلها ، وتوهن قواها ، ثم راحت تلتمس العزاء عند المعذبين مثلها ، فعادت أكثر جرحا وألما لأنها اكتشفت سر عذابها ، فوجدته لعنة أبدية تلاحقها منذ ميلادها ، فكأنها وجدت لتشقى في هذه الحياة . وفي ظل هـذا الاحساس تحتضن جرحها ، وتعيش مصيرها باستسلام تام .

ورغم أن الشاعرة جنحت الى لون من القصص في تصوير هذه التجربة ، فـإن حركتها الشعورية ظلت رأسية ، يحكمها منطق الاسطورة والاحساس الداخلي . ففـي كل مقطع نراها تنتفض كالسجين الذي يقاوم قيوده ، ويحاول الهروب من سجنه ، لكنه يجد جميع الأبواب موصدة بالحديد ، فيعود الى زاويته منطويا على جرحه الكبير ، فلا مفر له من هذا الشقاء اللعين .

وبالتعمق فى صورة هذه الصخرة التى ترمز لعذاب الشاعرة نرى أنهما لا تنتصب على صدرها فجأة، كما ينبىء مطلع القصيدة، بل انها ولدت معها، وكبرت شيئا فشيئا، حتى أصبحت لا تطاق. ولأنها رافقتها من زمن بعيد، فقد " نحتت ذاتها مع الأيام التى كانت تمضي - كل يوم - بجزء من جمالها ونضارتها، ومن ثم " سحقت حياتها "، وأحالتها الى شبح هزيل.

واذا كان اتجاه الشاعرة الى البناء الأسطورى قد أضفى على قصيدتها جوا دراميا قويا، لأن الأسطورة تحمل بطبيعتها قدرا من الدرامية، كما أكدنا فى موضع آخر من هذه الدراسة، فان هذه الأسطورة ذاتها قد عمقت الحركة الشعورية فى القصيدة، ومكنت الشاعرة من الخروج بتجربتها من دائرتها الذاتية الى حدود انسانية عامة، فازداد الشعور كثافة وتركيزا، وبدت الصورة مركبة ومتوترة.

واذا كان هذا الترابط بين عناصر القصيدة: أسطورة ودرامية وحركة شعورية، يؤكد تعاون عناصر البناء والنسيج فى خلق هذه الصورة الدرامية المركبة، فان ايقاع القصيدة وطريقة ترتيب أبياتها يعمقان هذا البناء بصورة جيدة. وقد أشرنا فى مقدمة هذا الفصل الى أن اعتماد التفعيلة أساسا موسيقيا فى بناء القصيدة الحرة يعد امكانية تعبيرية تساعد على تعميق البناء الدرامى فى الشعر الحديث. وهذا ما تؤكده الآثار الشعرية المعاصرة، ومنها شعر فدوى الذى يعكس قدرتها على استغلال طاقات الايقاع الموسيقى بصورة تنسجم مع مواقفها النفسية، وحالاتها الشعورية. ومن هذه الزاوية يصح التأكيد على أن قصيدة " الصخرة " من أحسن النماذج التى تجسد هذا الفهم. ففيها تعتمد الشاعرة، من خلال توزيع أبياتها، ايقاعا حرا يناسب تجربتها، ويساعدها فى البناء الدرامى لقصيدتها. وقد نهضت وحدة الكامل (متفاعلن) بحمل المشاعر، وتعميق المشاهد بصورة جيدة.

غير أن ثمة ملاحظة تتعلق بجوهر البناء الصوتى فى هذه القصيدة، فالنفس الشعرى يجعلنا نحس - عند التعمق فى قراءتها جريا مع امتدادات الصوت - أنه يمكن كتابتها بصورة نظامية تقليدية تقرب من قالب الموشح، فيعاد ترتيب أبياتها على الوجه الآتى :

انظر هنا ! الصخرة السوداء شدت فوق صدرى

بسلاسل القدر العتي

بسلاسل الزمن الغبي

انظر اليها كيف تطحن تحتها شعرى وزهرى

نحتمت مع الأيام ذاتي

سحقمت مع الدنيا حياتي

دعني !غلين تقوى عليها لمن تفك قيود أسرى

سأظل وحدى فى انطواء

ما دام سجاني القضاء

دعني ،سأبقى هكذا لا نور، لا غد ، لا رجـــــاء

الصخرة السوداء ، ما من مهرب، ما من مفر ... الخ (55)

ولا شك أن الشاعرة كانت تعي هذه الامكانية ، وتلتزم ببعض قيود الموشح ، عندما حافظت على القوافي الساكنة المتكررة فى مواضع تذكرنا بقوافي الأقفال الموشحيـــة. فهل كان خروج الشاعرة الى الايقاع الحر مجرد تلاعب شكلي ؟ ، أو تعبيرا عن استجابة " غير تامة" لمتطلبات المعاصرة الشعرية ؟ أم أن هناك سرا آخر وراء هذه التجربة ؟ .

ان واقع القصيدة ينفي فرضية التلاعب الشكلي ، وينفي الاستجابة الناقصة لمتطلبات المعاصرة ، لكنه يؤكد أن خروج فدوى الى الايقاع الحر هنا كان ضــرورة فنية ونفسية فى آن واحد .

ورغم أن الصورة النظامية المقترحة لا تغير من طبيعة البناء الدرامي فـــي القصيدة ، الا أنها ستحمل دلالة أخرى، تؤكد المعنى الظاهر فى القصيدة، وهـــو الخضوع والاستسلام الى قيود القدر، فى حين أن المنطق الداخلي للقصيدة يكشف عن رفض الشاعرة لهذه القيود ، ويسجل توقها الدائم للتحرر منها . ويبدو أنها رأت فى القصيدة ، بشكلها النظامي التقليدى الذى كانت تعيه تماما ، صورة من تلك القيــود الظالمة التى تحركت ـ فدوى ـ شعورا وفنا ، للخلاص منها .

فبهذا الخروج الى الايقاع الحر اذن تظل الشاعرة صادقة مع نفسها ، ووفية لشعورها الداخلي . ومن هنا أمكن لها أن توظف الطاقات التعبيرية التى تتيحها الصيغ المختلفة لوحدة الكامل (متفاعلن) . فقد تصرفت فيها بشكل ينسجم مـــع

55 ـ وهذه الصورة تذكرنا بجو الوحدة النفسية والحياتية التى عبر عنها الديوان الأول ، بصور نظامية يغلب عليها الايقاع التقليدى ، الذى كان يناسب الوحـــدة الشعورية التى كانت تستغرق قصائدها ، مجسدة احساسها الحاد بالوحدة ، والاغتراب فى هذا الوجود البائس . وقد أشارت الشاعرة الى أن هذه القصيدة ـ وأخوات لها ضمها الديوان الثاني ـ تعد من رواسب وحدى مع الأيام.
انظر: ديوان وجدتها ، ص113 .

احساسها الداخلى ، ويناسب نهجها فى تقديم صورة هذا العذاب القاسى الذى تحياه مشدودة الى صخرتها اللعينة .

ففى البداية نراها تتخلى عن ايقاع " متفاعلن " التامة ، لأن حركاتها المتدافعة لا تناسب الموقف الشعورى الذى تصوره لنا . ولهذا عمدت الى الزحاف ، لتضمر التفعيلة (أى تسكن ثانى سببها الخفيف) ، فجاء ايقاعها هادئا وقليل الحركة ، فكأن تقييد التفعيلة هنا جاء ليوافق صورة المعذبة المشدودة الى صخرتها . وقد حافظت الشاعرة على هذه الصورة الايقاعية بشكل لافت ، فاستخدمتها على هذا النحو فى اثنين وستين موضعا ، بعد أن راوحت بينها وبين الصيغة التامة " متَفَاعلن " التى استخدمتها احدى وأربعين مرة . وبهذه المراوحة بين الصيغتين أمكن للشاعرة أن تصور عذابها وصراعها وهزيمتها . وقد عكست الصيغتان الايقاعيتان جدل هذا الصراع الذى انتهى بانتصار القدر ، وهزيمة فدوى . فساد السكون والجمود ، وتراجعت الحركة ، ومن ثم غلبت (مُتْفاعلن) المضمرة صاحبتها التامة .

وفضلا عن الصيغتين السابقتين فان الشاعرة ، لكى تعبر عن حالتها الشعورية فى مراحلها المتعاقبة ، عبر التجربة المعاناة ، لجأت الى تنويع الصيغ الايقاعية فاستخدمت التفعيلة مرفلة (متفاعلاتن) عشر مرات ، ومضمرة مرفلة (مُتْفاعلاتن) ست مرات ، ومذالة (متفاعلان) أربع مرات ، ومضمرة مذالة (مُتْفاعلان) احدى عشرة مرة . ولا شك أن استخدام هذه الصيغ الايقاعية فى القصيدة ، يجعل ايقاعها فى غاية الانسجام مع حركتها الشعورية . فبهذا الاضمار والترفيل والتذييل ، وبحروف المد التى لا يكاد يخلو منها سطر شعرى واحد ، أمكن للشاعرة أن تعبر عن حالة الحزن والصراع المأساوى الذى تعيشه سجينة القدر .

أما طريقة الشاعرة فى ترتيب سطورها الشعرية فتؤكد أيضا أن الصورة الموسيقية فى القصيدة تراعى الايقاع النفسى وترتبط به بشكل واضح . وقد لجأت الى تفتيت الوحدة العروضية الى وحدات تخضع للانفعال الشعرى ، وتنتظم سطورا شعرية تتفاوت طولا وقصرا ، فيأتى السطر تفعيلة واحدة ، كقولها : انظر هنا ، أو تفعيلتين كقولها : بسلاسل القدر الحتي" ، وقولها : نحتت مع الأيام ذاتى ، أو ثلاث تفعيلات كقولها : الصخرة السوداء شدت فوق صدرى . وقد تلجأ الى توزيع التفعيلة الواحدة على سطرين شعريين موظفة امكانات التدوير ، كقولها :

دعني

سأبقى هكذا

لا نـــور

لا غـــد

لا رجاء

وقولها : ألـــهـــو

أغنـــي

في ينابيع الشباب

أغط كأســـــي . الخ

ان هذا التفتيت الذى شمل ايقاع القصيدة وتركيباتها اللغوية ودلالاتـــها الجزئية، يتناسب تماما مع حالة التمزق النفسى التى تلازم الشاعرة . ومن هنا يكـــون ترتيب الأسطر الشعرية ، وتقطيعها بالصورة الموصوفة ، تعبيرا عن تمزق الشـــاعـــرة وانتفاضها ، عندما تحركت بغية الخلاص من قيود القدر التى خيل اليها أنـــهـــا تلاحقها حتى فى الشعر . ولاشك أن هذا التوزيع يعمق دلالة القصيدة ، ويكشـــف أسرارها ، وينسجم تماما مع الموقف الانفعالى للشاعرة .

وفضلا عن العناصر السابقة ، نرى أن التكرار قد نهض بدوره فى تعميق هذه الصورة وتكثيفها بشكل جيد :

1 ـ فقد تكرر الخطاب بالصيغة الواحدة :

أ ـ لكشف أبعاد المأساة من خلال الدعوة الى رؤية مشهد العذاب الكبير (انظرهنا / انظر اليها / انظر اليها) .

ب ـ للتعبير عن الوحدة والاهمال والتخلى (دعنى / دعنى .. الخ)

2 ـ وتكررت الكلمة الواحدة لتعميق الاحساس الكلي الذى ينتظم القصيدة كلـــهـــا ، وخاصة فى مقطعها الأخير ، حيث كررت الشاعرة قولها " وحدى ثلاث مرات .

3 ـ أما عبارة " الصخرة السوداء " فقد تكررت فى جميع أجزاء القصيدة ، فطالعتنا فى البداية عندما رأينا الشاعرة تعانى عذابها ، وعندما حاولت الفرار من سجنها ، صرخ بها سجانها الأبدى مهددا ومنذرا ، فهب " طيف الصخرة السوداء " ليرعبها . وعندما التمست عزاءها عند الآخرين عادت خائبة ، لأنها اكتشفـــت أن " الصخرة السوداء " لعنة أبدية ولدت معها . وهنا تستسلم لمصيرها البائـــس فتحتضن حزنها ، وتنطوى على جرحها ، فتظل الصخرة جاثمة على صدرها ، تطحـــن زهرها وثمرها ، وتؤكد لها أن لا مفر من قبضتها وقيودها . واذا كان الالحاح علـــى هذه العبارة يعنى أنها محور هذه التجربة الأليمة التى تحياها الشاعرةوالانسانية

جمصام، فانها لم تعد مجرد عبارة لفظية تتردد لغاية ايقاعية ، بل هي تحمل زخما من الدلالات والايحاءات التي تعمق هذه اللحظة الدرامية المتوترة . ولا شك أن تكرارها ـ على النحو السابق ـ يجعلها لعنة فعلية تلاحق المعذبة الحزينة، فتتحول الى "صمصام" عاطفي يفجر الشعور، ويمضي به في حركة رأسية متقطعة، تتعمق وتتوتر شيئا فشيئا، حتى تبلغ ذروة الانسحاق الذي يتجسد في هذه العبارة التي تكاد تلخص القصيدة : تجربة وشعورا، بناء ودلالة ، واقعا وأسطورة. وحسبنا أن نعيد قراءة القصيدة لنرى أن هذه العبارة تستقطب كل الدلالات الآتية :
سلاسل القدر والزمن ـ قيود الأسر ـ القضاء والقدر ـ السجان ـ اللعنة الأبدية ـ المحنة المستمرة ـ العذاب الدائم ـ الخيبة الجارحة ـ اليأس القاتل ـ القلق المنيف ـ الصراع اليومي ـ النضال العبثي ـ الحزن الكبير ـ الألم الخفي الذي تصر فدوى على اخفائه ـ المصير المأساوي في ظل الوحدة والشقاء القدري المحتوم .

4 ـ وفي الخاتمة يتكرر سطران شعريان يصوران رغبة الشاعرة في الخلود الى عذابها وألمها ، ويحمل هذا التكرار دلالة واضحة ، تؤكد استمرار العذاب ، ونمو الألم ، واتساع التجربة .

وقد وفقت الشاعرة في استخدام الأسطورة بصورة جيدة تختلف عما فعله الكلاسيكيون والرومانسيون ، كما لاحظ شاكر النابلسي بعمق ، فقال :

" ففي تجربتها اليتيمة هذه ـ قصيدة الصخرة ـ خرجت عن حدود استخدام الأسطورة كوسيلة للتعبير عن عذابها وألمها الأبدي ، ومن ثم عدم فرض الأسطورة فرضا ذهنيا مجردا ، دون اذابة أبعادها الفلسفية والوجودية اذابة كلية في التجربة الشعرية المعاناة . ومن هنا نشعر بأن الأسطورة لم تعد في ثوب ذهني تجريدي ، بل ظهرت منصهرة والتجربة الشعرية المعاناة ، وكان لها منسوب التجربة المعاناة في الشكل النهائي للافراغ الشعري .

" فهي لم تستخدم الأسطورة جسرا تعبر به الى ماتريد أن تقول ، بل كانت الأسطورة بالنسبة لها بعدا من أبعاد تجربتها ، بدلالة أنها لم تتأمل المصب الأسطوري تأملا ، ولم تحاول أن تعرضه كموضوع منفصل قائم بذاته ، كما كان يفعل الرومانسيون ، ومن قبلهم الكلاسيكيون ، بل استطاعت أن تجعل منها نفقا تعبر منه ـ متمهلة ـ من دائرة ذاتها الى دائرة الشمولية والتعميم . وقد تم هذا كله في نقطة واحدة معمقة ، اجتمع فيها قلقها وحزنها ، يأسها وألمها كجزء من قلق وحزن ويأس كل انسان في العالم" (56) .

56 ـ شاكر النابلسي : فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر، ص 91 .

ومع تقديرنا لملاحظة الناقد فاننا نختلف معه عندما يقول ان فدوى لم تحاول استخدام الأسطورة فى جميع قصائدها ، ماعدا قصيدة الصخرة ، فقد رأينا الشاعرة توظف عناصر أسطورية فى بناء عدد من قصائدها الجيدة ، مثل " نهوة المراقة " و " مرثية الفارس " و " الى الوجه الذى ضاع فى التيه " . بل ان هذه " الصخرة " التى ترمز للعذاب والشقاء الانسانيين ، قد تكرر استخدامها فرأيناها فى " خمس أغنيات للفدائيين " رمزا للوجود الاسرائيلى الذى يجثم فى الأراضى العربية ، مسببا لأهلها العذاب والهوان والتشرد الدائم . ورأيناها فى " الفدائى والأرض " رمزا للهموم القومية التى يحملها الفدائى كصخرة مشدودة الى عنقه ، ويمضي الى الميدان راضيا بالمصير الذى ينتظره .

ومرة أخرى نقول مع شاكر النابلسى : " لقد كنا نتمنى مزيدا من مثل هذه القصيدة اليتيمة التى حاولت بها فدوى استغلال الأسطورة استغلالا يكاد يكون فريدا فى الشعر العربى المعاصر ، حين حولت الأسطورة الى رؤيا رمزية ، محاولة الربط بين عصب الأسطورة وعصب التجربة الشعرية المعاناة ، بذكاء وعمق فنيين ، مبتعدة عن أن تستحيل الأسطورة فى يدها الى مادة فقدت الحياة ، فان على الشاعر أن يهب لها هذه الحياة ، بعرضها عرضا فنيا على بناء القصيدة الفني . هذا مع الملاحظة الجديرة بالاهتمام والتقدير ، وهى أن فدوى لم تحاول استعمال اسم " سيزيف " بطريقة مباشرة " (57) .

وفى النهاية تبقى " الصخرة " نموذجا دراميا جيدا ، يجسد لحظة درامية خصبة ومتوترة ، يلتقى فيها الحزن والقلق واليأس فى وقت واحد ، ثم تنصهر فى كل نفسي ، تمكسه هذه الصورة الكلية التى تصعد بالتجربة الخاصة الى آفاق الشمول فتغدو تجربة كل انسان فى دنيانا المقيمة . ولعل نجاح هذه القصيدة يعود - بعد الذى قلناه جميعا - الى أنها تكشف ، بأسلوب رائع ، كيف يتحول الفعل الوجدانى الصرف - وهو العذاب النفسي - الى مشهد واقعي ، يكثف التجربة ويعمق الشعور ، ويضفى على سياق القصيدة لونا من التركيب الذى يزيدها توترا وحيوية ووحدة تنمو فى قلب الصراع الحاد الذى يحكمها .

وبفضل الترابط الحى بين عناصر القصيدة جميعا لأمكن " للصخرة " أن تنهض نموذجا يحقق فهمنا لجوهر العمل الشعرى ، وهذا مايدفعنا الى التأكيد من جديد على أن عناصر البناء والنسيج تتعاون ، أو ينبغى أن تتعاون جميعا على خلق الصورة الكلية التى تجسد وحدة الأثر الفنى .

57 - م.ن. ص 96 .

ثانيا : " أمام الباب المغلق "

ونلتقي هنا بصورة بنائية ثانية تحكي جدلا نفسيا بين شعورين متعارضين ، أو فكرتين متناقضتين هما الايمان والشك . وهذه الصورة توحي بتوتر العلاقة بين أطراف الموقف : الشاعرة والخالق .

وعلى عكس القصيدة السابقة التي قدمت لنا فدوى مستسلمة لعذابها ، راضية بمصيرها ، فانها تبدو هنا متمردة على قدرها ، تتفجر غيظا وحنقا ، ويبلغ بها انفعالها درجة الالحاد التام ، فتواجه ربها بالاحتجاج والعتاب ، وحين تعييها سهرة الضياع والضلال والوحدة تعود اليه ضارعة متوسلة .

ورغم أن القصيدة تبدو تأملية فكرية ، فانها تجسد الشكل الدرامي الأخير ، بصورة متميزة ، يتحول فيها الفعل الوجداني مرة أخرى الى مشهد واقعي مرئي ، تضعنا الشاعرة أمامه ، مستخدمة طريقة العرض المسرحي ، بعد أن وفرت عناصر السياق الدرامي الذي يمكنها من تصوير هذا الموقف الجدلي . فلجأت الى تجسيد تجربتها النفسية المعقدة في مشهد مسرحي يضم راوية وملكا غائبا ، وجمهورا يسمع ولا يرى ، وبيتا ذا باب عتيق مغلق ، والها متعاليا تواجهه الشاعرة بالاحتجاج حينا ، ثم تقف بين يديه في ذلة وخشوع ، تنشد الأمن والسكينة ، فلاتفوز بهما .

وفيما يتعلق بالبناء الصوتي للقصيدة تخطت الشاعرة حدود التفعيلة ، كأساس في البناء الموسيقي ، ولجأت الى توظيف بحري الرجز والمتدارك ، مستخدمة معظم الصيغ التي يتيحانها . ولاشك أن الجمع بين وحدتين ايقاعيتين مختلفتين (58) ، على هذا النحو ، يناسب منهج الشاعرة في عرض مشاعرها وعواطفها ، ويتيح لها فرصة التعبير عن تجربتها الشعورية ، بثرائها وتوترها ، وبذلك تعمق البناء الدرامي لقصيدتها ، التي يمكن وصفها بالقصيدة الحرة متعددة الوزن (59) . وتشكل هذه

58 - ويلاحظ أن الشاعرة تستخدم طريقة الجمع بين بحرين أو أكثر في عدد من قصائدها - بعد النكسة - مثل قصيدة " اليهم وراء القضبان " (الرجز والكامل والمتقارب) ، و" كلمات من الضفة الغربية " (الرجز والمتقارب والمتدارك) . وفي " الفدائي والأرض " تستخدم المتدارك والرجز ، وتوظف الرجز والمتقارب في " خمس أغنيات للفدائيين " .

59 - يقول صالح أبو اصبع : " ان استخدام التعدد في القصيدة ينبع من احساس الشاعر بضرورة التعبير عن تجربته ، من خلال ايقاعات متعددة ، بحيث تتموج موسيقاه مع تموج عاطفته ، ومع اختلاف معانيه ، حيث أن الوزن سيظل خاضعا للمعنى الذي قصد له الشاعر" انظر كتابه : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، بيروت ، مركز البحوث والدراسات العربية ، 1979 ، ص 195 .

الطريقة ملمحا فنيا معاصرا مشتركا بين فدوى وزملائها من رواد الشعر الحر عامـــة، وشعراء الأرض المحتلة خاصة.

وقد استطاعت الشاعرة أن تعبر عن تجربتها بأسلوب موضوعي خال من المباشرة، وينبغي ألا تخدعنا وحدة الصوت مرة أخرى ، فصحيح أن القصيدة تصور تجربة ذاتيـــة، وتعبر بضمير المتكلم المفرد ، الذى يوزع الزمن النفسي للشاعرة فى جميع أجزاء القصيـــدة، غير أن القصيدة تظل درامية ، لأنها لا تصور عاطفة محضة ، بل تصوغ موقفا نفسيا مكثـفا يعكس علاقتها بالقوة العليا " الله " التى ارتبطت بها ، فى مرحلتين متغايرتين : الأولى يسود ها الصفاء والتواصل ، فنرى " الله " فيها حبيبا أكبر، ومعبودا أوحد ، وملجأ أبديـا تلوذ به العاشقة العابدة ، لتنتشي بحبه ، وتهتدى بنوره ، وتمتثل لأوامره طائعة فرحـة راضية . أما المرحلة الثانية فيسود ها جفاء وتوتر ، فيتغير الحبيب ، ويصير ملكا متغطرسا يقضي فى الناس كما يحلو له ، فيحدد مصائرهم ، ويلحق بهم الأذى والشرور، وهو لا يسأل عن أفعاله ، لأن حكمته قد دبرت كل شيئ ، وعلى الرعايا أن يخضعوا لمشيئته . ورغـم خضوع الشاعرة حينا ، فانها تتمرد عليه ، بعد أن يلحق بها أذى كبيرا ، فتواجهـــــه بالغضب والثورة ، وتسخر منه ، فتعلن موته ، أو تميته جزاء أفعاله التى غيرت صورتـــه عند ها . وعند ما ينمو هذا الجفاء ، وتتوتر العلاقة بالفعل ، تبدو الشاعرة نفسها وحيدة فى صحراء الضياع والتيه والشك ، فتلوذ بالبيت العتيق ، تطرق بابه ، لتقف بين يدى ربها تائبة متضرعة ، تسأله أن يعيد اليها قلبها الطاهر، وحبها الكبير، وايمانها النقـــوى ، لكنها تعود خائبة ، لأن دعاءها لا يحظى بالاستجابة .

وقد عرضت الشاعرة المشهد الكلي فى ست لوحات ، تصور مراحل التجربة، وتحكى تفاصيلها وجزئياتها ، فى حركة رأسية متوترة وعميقة . وقد أعطت لكل لوحة عنوانا فـرعيا يميزها ، فجاءت هكذا : مشيئة الملك ـ أنت تغيرت ـ مات الملك ـ بعد التخــــلي، العودة ـ الطرقات الأخيرة . فلنتابعها لوحة لوحة .

1 ـ مشيئة الملك :

وتبدو هذه اللوحة أشبه بافتتاحية العرض المسرحي ، فنرى الشاعرة تتـوجه الى جمهورها الذى تربطها به وحدة فى الشعور والموقف . ورغم أن القصيدة تصور تجـربـــة ذاتية ، كما أشرنا ، فان الشاعرة تحاول هنا أن توسع من دائرتها ، فتنفتح على الآخرين ، محاولة ربط موقفها بمواقفهم . ومن هنا تتوجه اليهم بهذا الوعظ الساخر الذى يغـــذى بذور الشك فيهم ، ويفجر أعماقهم غضبا وتمردا .

ومنذ الوهلة الأولى تطالعنا صورة هذا المداء الذى تكنه الزاوية (الشاعرة) للملك (الله) الذى تحكى أفعاله ، بهذا الأسلوب الساخر. وواضح أنها تستخدم " الملك" هنا رمزا للقوة الالهية التى قدرت كل شئ حق قدره. ومن هنا وجب عليها ، وعلى الذين تتوجه اليهم ، أن يخضعوا لمشيئة الملك. فلن يصيبهم الا ما قدر لهم ، فليحمدوه على كل شئ ، وليصبروا على كل مكروه ، حتى لو كانت الضربة فى الرأس:

الفأس فى الرأس بهذا قضى الملك
فلا تجدفوا
هو الذى قضى ولن يصيبكم
الا الذى قضاه
وكل شئ دبرته حكمة الملك
فلا تجدفوا
الخير منه وحده
والشر منه وحده
وهذه مشيئة الملك
فاستمسكوا بالصبر والايمان ، واحمدوا
فلا سواه ، لا سواه
على مكاره الزمان والحياه
يُثنى له ويُستَجدُ .

لقد استطاعت الشاعرة أن تجسد فى هذه اللوحة صورة واقعية ، تحول فيها الحبيب القديم (الله) الى ملك ظالم (حسب منطق القصيدة) ، واذا كانت الشاعرة قد عمدت الى التشخيص لترينا بطش هذا الملك وتسلطه ، فانها وظفت عددا من الصفات والأفعال الالهية السامية ، لكنها أعطتها دلالات جديدة تتناسب مع الشخصية التى أرادت أن تصورها لنا . ورغم أننا ندين الشاعرة على هذا الاتجاه الغريب - حتى على تجربتها الشعرية العامة - فانها قد استطاعت أن تعرض تجربتها بأسلوب موضوعي ، يستخدم ضمير الغائب عند ما يعرض صورة الملك ، ثم يمزجه بلون من السخرية التى تعمق السياق وتوتر الشعور.

2 - أنت تفهمت :

وعلى عكس اللوحة السابقة ، فان المشهد هنا يضم الملك والراوية (الشاعرة) التى تخاطبه بضمير المخاطب ، فتسأله أن يفسر لها أفعاله التى غيرت صورته عند ها ،

بعض سكينه
وطمأنينه
لكن رحابك مغلقة
فى وجهي ، غارقة فى الصمت
يارب البيت

ترى ماالذى جرى ؟ فعهدها بهذا الباب أنه كان مفتوحا أبدا :

والمنزل كان ملاذ الموقر بالأحزان
مفتوحا كان الباب هنا والزيتونه
خضراء ، تسلمت فارعة
تحتضن البيت
والزيت يضيء بلا نار
يهدى فى الليل خطى السارى
يعطي المسحوق بثقل الأرض طمأنينه
ورضى يغمره وسكينه

فماذا حدث الآن ؟ وعلام يغلق الباب وتسد رحاب البيت فى وجهها ؟ :

هل تسمعني يارب البيت
أنا بعد ضياعي فى الفلوات
بعيدا عنك أعود اليك
لكن رحابك مغلقة
فى وجهي ، غارقة فى الصمت
لكن رحابك كاسية
بتراب الموت .

وتنهزم الشاعرة من جديد فنراها تخاطب رب البيت بهذه اللهجة التـــــى تفيض شكا وتجديفا ، رغم مايمازجها من ضراعة وتوسل :

ان كنت هنا فافتح لي بابك لا
تحجب وجهك عني
وانظر يتمي وضياعي بين
خرائب عالمي المنهار
وعلى كتفي أحزان الأرض

وأهوال القدر الجبار

وتنتهي القصيدة بانتصار الشك مرة أخرى ، فنسمع صوتا محكيا يردد :

لاشيء هنا

عبثا ، لا رجع صدى لا صوت

عودى . لا شيء هنا غير الوحشة

والصمت وظل الموت

وبهذه اللمسة القلقة يكتمل المشهد الكلي الذى تحول فيه هذا الفصل الوجداني الى لوحات واقعية مرئية . فرغم أن الشاعرة تصور تجربة ذاتية ، وينفرد صوتها بالقصيدة ، الا أنها لا تتحدث الينا مباشرة ، ولا تعطينا عواطفها الذاتية ، بل تصور موقفا نفسيا وفكريا ، تتوتر فيه علاقتها بالقوة العليا التى كانت ملاذها في اللحظات الحرجة . وقد وفقت في تجسيد عناصر الموقف ، فجعلتها تتحرك وتفصل ، كما لوكانت الأحداث حقيقية وواقعية . فهي تصور ربها ملكا متعجرفا ، يبطش برعاياه ، ويصم آذانه عن ضراعاتهم ، فتتمرد عليه ، لكنها لا تطيق انفصالها عنه ، فتعود اليه نادمة ، وتقف عند بابه المغلق ، تستجدى رحمته ، وتلتمس السكينة والطمأنينة ، لكن الباب يظل مغلقا ، فتعود خائبة مهزومة . وبهذا العرض الموضوعي جعلتنا نعيش جوا مسرحيا نابضا بالحركة والتوتر والصراع ، ونرى الأحداث كما لو كانت تجرى في الواقع الراهن .

وبالاضافة الى أن الشاعرة أنزلت خالقها منزلة البشر ، فصورته ملكا ظالما ، فانها أنزلته قبل ذلك منزلة الحبيب الأوحد الذى تذوب في حبه ، على طريقة المتصوفة ، ومن ثم تسقط الكلفة بينهما ، فتعاتبه على مابدر منه ، كما لو كان حبيبها آدميا .

والواقع أن هذا الاتجاه ليس جديدا في شعر فدوى ، فقد رأيناها ، منذ ديوانها الأول ، لا تطيق الانفصال عن الله ، فتسارع اليه بعد كل سورة شك تراودها ، فتقف بين يديه خاشعة مستغفرة ، متطلعة الى الاتحاد الكامل به ، على نحو قولها :

أنا يارب قطرة منك تاهت ... فوق أرض الشقاء والتنكيد

فمتى أهتدى الى منبعي الأسمى ... وأفنى في فيضه المنشود

ضاق روحي بالأرض ، بالأسر ... بالقيد ، فحرر روحي ، وفك قيودى

ضمني ، ضمني اليك فقد طال ... انفصالي ، وطال بي تشريدى (65)

65- فدوى طوقان : " تهويمة صوفية" . وحدى مع الأيام ، ص132 .

غير أن " أمام الباب المغلق " تحقق غايتها من العمق والتكثيف ،عند ما لا تبين لنا الأسباب التي أدت الى تغير صورة الحبيب عند هذه العاشقة المتمردة، ثم تتعمق التجربة ، وتتعقد المشاعر، فنرى الشاعرة ترتد في جميع حركاتها الى حالتها المتوترة ، فيقوى يأسها ، ويعظم شكها ، وتزداد حالتها الشعورية انسحاقا ونبضا ، فتأتي صورتها التعبيرية مركبة ، يغذيها هذا التشوش والتعارض القوي الذى يعصف بالعلاقة ، ويوجه مسارها في حركة رأسية ، تسير في اتجاهين متعارضين ينتهيان الى موقف واحد . تفقد فيه الشاعرة امكانيات التعاطف والتواصل الروحي مع الهها الحبيب ، فيسيطر على وجدانها قلق كبير ، ينتهي بها الى الشك في عدل الاله ورحمته ، بل تنكر وجوده ، فتجدف شعورا وشعرا .

وأخيرا فان في هذه القصيدة فكرا وفلسفة ، وايمانا وشكا . لكن ذلك تحول جميعا الى تجربة حية ، فبدت فدوى كأنها تعيش تلك الأفكار بوجدانها ، لا بعقلها فقط.

ثالثا : " في المدينة المهزومة "

اذا كانت " الصخرة " و" أمام الباب المغلق " تمثلان نموذجين للدرامية الرأسية المركبة ، التي يستغرقها صوت واحد ، وتعالج تجربة ذاتية، فتخرج بها من دائرة الخاص الى دائرة العام، ويتحقق بناؤها الفني على أساس أسطوري مرة، وعلى طريقة العرض المسرحي مرة أخرى - اذا كانت تلك حال القصيدتين السابقتين، فان " في المدينة الهرمة " تنهض نموذجا جيدا للدرامية الجديدة التي توظف معظم التقنيات الحديثة في بنائها الفني ، فتنفذ تجربة فدوى الى المعاصرة من بابها الواسع. ومن هنا نؤكد مرة أخرى على أن الشكل الدرامي الأخير عند فدوى، وان كان يحتل حيزا صغيرا جدا في تجربتها الشعرية ، فان دلالته على تطورها الفني لا تخفى على الدارس المدقق .

ورغم أن القصيدة تصور تجربة شعورية ، تلخصها هذه الرحلة النفسية التي عاشتها الشاعرة أثناء تجوالها في شارع لندني ، فانتقلت بنا -عبر التداعي- الى الوطن المحتل ، لنستعرض معها صورا من المأساة الكبرى التي يعيشها الفلسطينيون، في صراع يومي من أجل البقاء والكرامة والحرية، رغم ذلك كله، فان القصيدة حوارية ، تتعدد فيها الأصوات والشخصيات ، وتتعدد أبعادها الشعرية وأنساقها الشعورية والفكرية ، فتتشابك المواقف والأحداث ، وتتقابل الصور والأفعال والحركات ، وتتعارض المشاعر والعواطف والرغبات ، ويمتزج الواقع بالذكريات، فيتداخل الحاضر والماضي في علاقة جدلية تنبض بومضات درامية ، تصوغها هذه التركيبة الفنية التي تجسد الصورة الثالثة للدرامية الرأسية المركبة عند فدوى .

وبالتأمل في القصيدة يمكن اعتبارها ثلاثة فصول ، يلخص كل واحد منها حركة من حركاتها الثلاث التي تصور الرحلة النفسية وما قبلها وما بعدها :-

1 - ففي الفصل الأول تطالعنا صورة تحكي اللحظات التي سبقت بداية الرحلة، فنرى الشاعرة ضائعة في مدينة الضباب " لندن " ، تائهة بين شوارعها وأرصفتها التي تموج بمد بشري لا يعرف التوقف أو الهدوء . وفي غمرة هذا الضياع تحس الشاعرة بلون من النفي والاغتراب في هذه المدينة " الهرمة " ، فهي تموج مع الماشين فيها ، لكنها تبقى على السطح بغير تماس أو تواصل معهم . والجدير بالملاحظة أن الشاعرة لا تعرض علينا كل التفاصيل التي سبقت رحلتها النفسية ، بل تختار لحظة

نابضة بالحركة والانهزام والضياع ، متكئة على أسلوب الاضطرار الذى رأيناها تبدع في توظيفه أكثر من مرة. ثم انها لا تمهد لموضوعها ، بل تنقلنا مباشرة الى قلب المشهد الجزئي الأول ، فتقول :

وتلقفني في المدينة هذى الشوارع
والأرصفه
مع الناس يجرفني مدّها الهشّ
أموج مع الموج فيها ، على السطح أبقى
بغير تماس
ويكتسح المدّ هذى الشوارع والأرصفه
وجوه وجوه وجوه تموج
على السطح يقذف فيها اليباس ، وتبقى
بغير تماس
هنا الاقتراب بغير اقتراب
هنا اللاحضور حضور ، ولا شيء الا
حضور الغياب .
....
....

2 ـ وفي الفصل الثاني تبدأ رحلة التداعي والذكريات عندما يحمر ضوء الاشارة فجأة ، فتتوقف الشاعرة ، وينخطف ذهنها ـ عبر تيار الوعي ـ الى مدينتها الحبيبة " نابلس " ، بل الى سوق العطارين بالذات ، وهو مكان ارتبطت به نفسيا وفكريا ، بفعل التجارب المرة التي عاشتها هناك ، فظلت تحفر في أعماقها الباطنة ، وتلح عليها لتذكرها بوضعها المأساوي الحزين ، الذى يعكس انسحاقها وضعفها أمام مؤامرات الأعداء الرامية الى اخضاع الانسان الفلسطيني واذلاله ، بأساليب مختلفة .

والواقع أن الاشارة الحمراء تحمل دلالة مزدوجة ، تزيد السياق الشعوري كثافة وعمقا ، فهي تدل على الجمود والسكون الذى انتاب الشاعرة فجأة ، بعد أن تذكرت مواقف مشابهة كانت تمر بها في بلدتها المحتلة . وتقف هذه الاشارة الحمراء ـ من جهة ثانية ـ مثيرا ماديا ونفسيا يضغط على الشاعرة ، ويبعث ذكرياتها الكامنة . فهذه الاشارة تحمل بالنسبة لها أكثر من معنى ، وتستدعي الى وعيها أكثر من دلالة شعورية ، تنهش أعماقها ووجدانها ، فاللون الأحمر قد ارتبط عندها

بصور الخوف والموت والعذاب والانسحاق الذي عاشته ويعيشه الانسان الفلسطيني في الأرض المحتلة . ولذلك تسيطر عليها تلك الصور المرعبة ، عندما تتذكر سوق العطارين فتعود الخفافيش الى ذاكرتها لتجعلها تعيش - من جديد - حالة التمزق النفسي الذي كان ينتابها . وهنا تقدم لنا صورة استرجاعية مؤثرة ، نراها فيها تلميذة مجتهدة ، تحفظ دروس نظام المرور عن ظهر قلب ، وتتعلم كيف لا تعرقل هذا النظام حتى في السوق الذي يفترض أنه لا يشمله ، لأنه مخصص للمارة وليس للعربات والدبابات ، لكن منطق الأعداء غير كل شيء ، وما على المغلوب الا الخضوع . وبالتأمل في هذه الصورة " السلبية " - ان صح التعبير - نرى أن الشاعرة قد ركزت عليها لتسخر من نفسها ، ومن كل الذين يعيشون ذات الوضع من أبناء شعبها . تقول :

ويحمر ضوء الاشارة والمدّ يرتدّ
تعود الخفافيش للذاكره
ونصف مزنجرة تعبر السوق ، أفسح
فيه مكانا لتعبر انى تعلمت
ألا أعرقل نظل المرور
وعن ظهر قلب حفظت دروس
نظام المرور .

وتحاول الشاعرة أن تفر من ذاكرتها ، فتعود الى الشارع اللندني ، لكنها تفشل في الهروب من تلك الذكريات المؤلمة ، لأن وعيها التاريخي يلاحقها ولا يتيح لها امكانية النسيان أو الخلاص من عذاب الماضي ، وأنى لها أن تنسى وهي في " لندن " (66) ، رمز الخيانة والغدر والتآمر ؟ ففيها تمت المساومة على الأرض والانسان ، فبيعت فلسطين وأهلها بثمن لا يقدر ، يوم ظفر اليهود بوعد بلفور الذي حول الانتداب البريطاني في فلسطين الى احتلال صهيوني غادر . ومادامت الشاعرة تعي ذلك جيدا ، فمحال أن تنسى أو تنجح في الفرار من ذاكرتها القومية اليقظة . تقول :

هنا كان سوق النخاسة ، باعوا هنا

---

66 - والواقع أن الشاعرة تتذكر مأساتها القومية في كل مرة تزور فيها لندن . وقد سبق أن رأيناها تعبر عن تجربة مماثلة تقريبا ، في قصيدتها " أردنية فلسطينية في انكلترا " .

والدّيّ وأهلي (67)

فقد جاء وقت سمعنا الذي منع

الرق والبيع نادى على الحر: من

يشتري (68)

وهذي أنا اليوم جزء من الصفقة

الرابحه

أمارس حمل الخطيئة، معصيتي أنني

غرسة أطلعتها جبال فلسطين .. من

مات أمس استراح

0

وتستمر رحلة التداعي، فيخيل للشاعرة أن أصوات الراحلين من شهداء فلسطين تصيح بها من أعماق الأرض، تلعن استسلامها، وتدعوها الى الثورة والتمرد على نظام المرور ودولة الاحتلال. هكذا ينهشها حدسها، فتحدث نفسها قائلة:

(أشك لعل بقايا دموعي

القبور تئن وتلعنني حين أفسح في

السوق دربا لتعبر نصف مزنجرة

ثم أمضي بغير اكتراث).

0

وتعود بها ذاكرتها مرة أخرى الى بيتها في نابلس، حيث تستريح على مكتبها رسالة عائشة (69) الفدائية الفلسطينية التي تقف وجها فدائيا مشرقا، يمثل

---

67 - تعلق الشاعرة على هذه الجملة قائلة: انها اشارة الى المساومة التي جرت في لندن، بين الانكليز وزعماء الصهيونية على فلسطين، حيث ظفر هؤلاء بوعد بلفور، وحيث خلق الانتداب البريطاني في فلسطين كل الظروف المناسبة التي أدت فيما بعد الى قيام اسرائيل.

انظر: على قمة الدنيا وحيدا، تذييل، ص 103.

68 - وتعلق على هذه العبارة بقولها: هذا المعنى مقتبس من قول شقيقي المرحوم ابراهيم طوقان في قصيدته "الثلاثاء الحمراء":

وسمعت من منع الرقيق وبيعه نادى على الأحرار يا من يشتري.

69 - وهي اسم حقيقي للفدائية الفلسطينية "عائشة أحمد عوده" التي وقعت في قبضة الأعداء، فحكم عليها بالسجن مدى الحياة. وكانت قد بعثت الى الشاعرة رسالة من السجن المركزي في نابلس، تقول عنها فدوى: انها تفيض بالثقة والقوة الروحية. وقد أهدت لها الشاعرة مقاوعة" أغنية صغيرة لليأس" التي سبق عرضها في مكان آخر من هذه الدراسة. - انظر: على قمة الدنيا وحيدا، ص 104.

الرفض والمقاومة التي ينبغي أن تحل مكان الاستسلام الذي عكسته صورة الشاعرة المنسحقة في مشهد سابق . وهنا يقوم حوار صامت بين الشاعرة وخاتم السجن الذي تحمله رسالة عائشة . وينجح هذا الحوار الصامت في الافصاح عن هوية عائشة، فيبني لها صورة نابضة بالرفض والمقاومة، فنراها صامدة ، لا ترهبها ظلمة السجن، ولا قسوة السجان، لأنها تثق في نفسها وفي ثورتها الزاحفة . ومن هنا تأبى أن تصدق أكذوبة الحارس الذي يخبرها بأن شجرة الثورة تهاوت ، وأنه لم يعد هناك أمل في النصر أو التحرر . ومن حق عائشة ألا تصدق هذه الأكذوبة، لأنها تعلم أن الشجر في بلادها "كثيف ومنتصب كالقلاع"، وأن نهر الدماء والتضحيات لا يتوقف عن الدفق في ربوع وطنها الحبيب . وكل ذلك يعني ببساطة أن الثورة مستمرة، وأن النصر آت رغم أنف "أنبياء الكذب" .

وتبدع الشاعرة في اقامة هذا الحوار المتوتر بين عائشة وسجانها ، فتقول :

رسالة عائشة تسترخي على مكتبي
ونابلس هادئة والحياة تسير كماء
النهر
يبادلني خاتم السجن صمتا فصيحا (يقول
لها حارس السجن ان الشجر
تساقط والغابة اليوم لا تشتعل
ولكن عائشة ماتزال تصر على القول
ان الشجر
كثيف ومنتصب كالقلاع ، وتحلم
بالغابة التي تزنتها تؤج بنيرانها
قبل خمس سنين
وتسمع في الحلم زمجرة الريح بين المعابر
تقول لسجانها : لا أصدق ، كيف
أصدق من جاء من حلمهم ؟
تقولون يا حارسي أنبياء الكذب (70)

---

70 - والمعنى مأخوذ من الاشارة التي جاءت في التوراة ، وهي كما تنقلها الشاعرة في تذييل قصيدتها : " قال لي الرب يتنبأ الانبياء باسمي . لم أرسلهم ولا أمرتهم ولا كلمتهم ، بالرؤى الكاذبة ومكر القلب يتنبأون (أرميا 14) . وجاء فيها أيضا : ها أنا على الذين يتنبأون بأحلام كاذبة (أرميا 23) . - م . ن . ص 104 .

وتقبع فى ظلمة السجن تحلم

يظللها الشجر المنتصب

وتفرعها غابة فى الحديد تسلسل

فيها سيوف اللهب

وتحلم عائشة ثم تحلم) .

0

3- ويخضر ضوء الاشارة فتنتهي رحلة التداعي ، وتتوارى الذكريات ، فتعود الشاعرة الى واقعها ، لتواصل رحلتها الثانية الواقعية التي بدأتها قبل الاشارة الحمراء :

ويخضر ضوء الاشارة، يجرفني المدّ

تهرب ذاكرتي ، والشفافية تهوي الى

قاع بئر عميقه

وتلتقي بشخص غريب ، فيقوم بينهما حوار هادئ عن الفن والمستقبل وحركة الهيبيز والمدينة الهرمة المتداعية :

يخبر ظل اريقه

يتابع ظلي ، يوازيه، يمتدّ جسر

- لعلك مثلي غريبه ؟

وتنفصل القارتان عن المدّ ثم تغيبان

بين زوايا حديقه

. . . . . .

- تحبين أوزبورن (71) ؟

- ومن لا يحبه ؟

- عجائز انكلترا المحبطون وضباطها

الآفلون مع الشمس " غرب السويس "

---

71 - تقول الشاعرة فى تذييل هذه القصيدة : جون أوزبورن من أبرز كتاب المسرح المعاصر فى انكلترا ، وهو صاحب الصرخة الغاضبة " لعنة الله عليك يا انكلترا " . وفى مسرحيته الأخيرة " غرب السويس " يرسم أوزبورن صورة رمزية للامبراطورية التي انهارت وغربت عنها الشمس . والسويس هنا هي الحد الذى فصل انكلترا عن حضارة مضت ، بينما هي الآن عاجزة عن اللحاق بحضارة آتية .

انظر : على قمة الدنيا وحيدا ، ص 105 .

وتقبع فى ظلمة السجن تحلم

يظللها الشجر المنتصب

وتفرعها غابة فى الهجيد تسلسل

فيها سيوف اللهب

وتحلم عائشة ثم تحلم) .

3- ويخضر ضوء الاشارة فتنتهي رحلة التداعي ، وتتوارى الذكريات ، فتعود الشاعرة الى واقعها ، لتواصل رحلتها الثانية الواقعية التى بدأتها قبل الاشارة الحمراء :

ويخضر ضوء الاشارة، يجرفني المد

تهرب ذاكرتي ، والخفافيش تهوي الى

قاع بئر عميقه

وتلتقى بشخص غريب ، فيقوم بينهما حوار هادئ عن الفن والمستقبل وحركة الهيبيز والمدينة الهرمة المتداعية :

يضير ظل الريقه

يتابع ظلي ، يوازيه، يمتدّ جسر

- لعلك مثلي غريبه ؟

وتنفصل القارتان عن المدّثم تخبيان

بين زوايا حديقه

. . . . . .

- تحبين أوزبورن (71) ؟

- ومن لا يحبه ؟ - - - - - -

- عجائز انكلترا المحبون وضبابها

الآفلون مع الشمس " غرب السويس"

71 - تقول الشاعرة فى تذييل هذه القصيدة : جون أوزبورن من أبرز كتاب المسرح المعاصر فى انكلترا ، وهو صاحب الصرخة الغاضبة " لعنة الله عليك يا انكلترا " . وفى مسرحيته الأخيرة " غرب السويس" يرسم أوزبورن صورة رمزية للامبراطورية التى انهارت وغربت عنها الشمس . والسويس هنا هي الحد الذى فصل انكلترا عن حضارة مضت ، بينما هي الآن عاجزة عن اللحاق بحضارة آتية .

انظر : على قمة الدنيا وحيدا ، ص 105 .

- ترى من سيزرعها شجرة الخلد
لهذا البلد ؟
- شباب الهيبيز ...
- لا ذع أنت لا ذع
ويجتازنا سيلهم وهو يجرف تربة لندن
ونسمع صوت انهياراتها
على وقع دقات " بسج بسن "

....

ثم يدعوها صاحبها الى نزل يتوفر على أسباب الراحة واللذة :

- هنالك في الحافة الجانبية حانوت خمر
وفي النزل ذوق وتدفئة مركزيه

فتصده بقوة ، وتشغل نفسها بمشهد هامشي تافه، وعندما يلح عليها تؤكد له أنها كبرت عن الدأيش ، وأن الحزن صيرها بنت مئآت السنين :

- سدى ما تحاول
(وتصبر سيدة لندنيه
تبث وتشكو الى الهها وخز
عرق النسا والتهاب المفاصل) .
- سدى ماتحاول
- ألست ابنة العصر ؟
- كبرت عن الدأيش ، صيرني الحزن
بنت مئآت السنين .
سدى ماتحاول .

وترفع ذراعيه عن كتفيها لتفلت خارج طوق التواصل ، فيستصرفها شاكيا وحدته القاسية ، فترد عليه بأن الجميع يعيشون في حصار الوحدة ، وأنه لا تواصل في حياتنا المعاصرة ، فنحن نعيش ونموت ونفرح ونحزن في ظل الوحدة والانفصال ، في عالم عقيم تجمدت عواطفه ، وقست قلوبه ، ففقدت العلاقات الانسانية جوهرها ، وفقد الحب عذوبته ، لأن كل شيء يقوم الآن على علاقات سطحية واهية ، تتحكم فيها الأهواء والأنانية والمصالح المتعارضة .

وتنتهي القصيدة بعودة العاشقين الى بحر الضياع والوحدة والتمزق ، كما بدأ كل منهما رحلته قبل أن يلتقيا :

وتلقفنا في المدينة هذي الشوارع
والأرصفه
مع الناس ، يجرفنا مدّ ما البشريّ
نموج مع الموج فيها
نظل على السطح فيها
بغير تماس
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

وعندما نتتبع الحركة النفسية والزمنية في القصيدة نراها تبدأ سردا في الحاضر ، ثم ترجع الى الماضي ، فتنقل صورا جزئية تحكي قصة التمزق النفسي الذي انتاب الشاعرة عند اصطدامها بالاشارة الحمراء . ورغم أن تداخل الأزمنة بدأ - في أول الأمر - لصالح الأمل والمستقبل المشرق الذي رسمته أحلام عائشة الصامدة المقاومة ، فان الشاعرة عادت في نهاية القصيدة لتعرض علينا صورة في منتهى الحزن والاخفاق واليأس . وربط دل هذا على صدق حسها الدرامي المأساوي . ورغم أن القصيدة تقوم على قدر واضح من السرد القصصي ، فان حركتها سارت في خط رأسي متعرج ، يصعد وينحدر ، تبعا لحركة الشعور وتداخل الأزمنة الداخلية .

ولا شك أن الشاعرة قد نجحت في توظيف معظم التقنيات الحديثة المتاحة للشعر المعاصر ، في بناء قصيدتها ، فنهضت عناصر البناء والنسيج بوظائفها الفنية ، وبقدر متساو ، في بناء هذه الصورة الكلية التي تجسد تجربة نفسية مركبة ، يتجاذبها الأمل واليأس ، والحركة والسكون ، والقوة والضعف ، والثورة والاستسلام ، والنصر والهزيمة ، والحب واللاحب ، والشباب والهرم ، والخصب والعقم .

وعلى أساس هذه الثنائيات التي تقابلت ، وتعاقبت في حركة جدلية نابضة ، يتشكل النهج البنائي الذي أفرز هذه القصيدة . ولا شك أن نجاح الشاعرة في بناء هذه القصيدة يعود - في جانب كبير منه - الى أساليب التعبير الدرامي التي وظفتها بشكل جيد ، يكشف عن قدرة فنية بارعة ، تعرف كيف تستغل تقنيات الشعر

الحديث بوعي فني ناضج :

1 - فهناك تعدد الأصوات الذي من شأنه أن يدعم موضوعية التعبير ، بصورة قوية ، يشترك في تشكيلها صوت الشاعرة (بطالة القصيدة) وصوت عائشة وسجانها ، وصوت الشاب الغريب الذي ينشد ود الشاعرة فتصده . وهناك شخصيات هامشية يحتضنها السياق الصوري (المد البشري - السيدة اللندنية وكلبها - أوزبورن - شباب الهيبيز). وبهذه الامكانية التعبيرية أمكن للقصيدة أن تدعم سياقها الدرامي ، بتوترات الحوار الحركي بين عائشة وحارس السجن ، وبين الشاعرة والشاب الغريب .

2 - وهناك أسلوب الاضمار الذي بدأت به القصيدة ، محققة قدرا من التكثيف القائم على الحذف الفني ، الذي يحمل ايحاءات قوية تشي بالتفاصيل الجزئية التي تعمق رحلة الضياع والاغتراب ، في عالم فقد توازنه ، وضيع الروابط الروحية والعاطفية بين أفراده .

3 - وبفضل الفنيات التي يتيحها تيار الوعي[72] استطاعت الشاعرة أن تتحرك بنا ، بين شارع أوكسفورد وسوق العطارين ، لتضعنا أمام حشد من الصور والمواقف الجزئية التي تتقابل ، في علاقات جدلية تعمق مناخ القصيدة الدرامي ، وتضفي عليها قدرا واضحا من التركيب والتكثيف . والواقع أن الشاعرة جمعت هنا بين أساليب التداعي والمونتاج (73) ، الذي أتاح لها سرعة التنقل بين أمكنة وشوارع ومدن تعيش في

---

72 - وهو أسلوب مستعار من الرواية الحديثة ، يوظف في الشعر الحديث ، بشكل جيد . ويستخدم أربعة أنواع أساسية من التكتيك ، هي :
أ - المونولوج الداخلي المباشر . ب - المونولوج الداخلي غير المباشر .
ج - الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة . د - مناجاة النفس
ويعد التداعي الحر الأساس المنظم لحركة " تيار الوعي " ، وهذا التداعي تتحكم ثلاثة عوامل ، وهي : الذاكرة التي هي أساسه ، ثم الحواس التي تقوده ، والخيال الذي يحدد طواعيته .
انظر : صالح أبو اصبع : أساليب مستعارة من الفنون الأخرى في شعر الوطن المحتله مجلة الأقلام ، بغداد ، وزارة الاعلام ، س12 ، ع12 ، أيلول 1977 ، ص7

73 - وهو أسلوب مستعار من فن السينما ، وقد وظف في بنية القصيدة الحديثة بشكل لافت ، وأخذ صورتين متمايزتين : الأولى توظف المونتاج في البناء الداخلي للقصيدة ، والثانية تستخدمه في البناء الشكلي للقصيدة ، وهذا يعني الاستفادة من التنوع الذي يحققه هذا الأسلوب ، فتفيد القصيدة منه ، سواء في بنائها الدرامي الذي يحتاج الى عدة أصوات متداخلة ومعقدة أحيانا ، أو في بنائها المقطعي الذي يعتمد على عدة مقاطع ، يجمعها في النهاية خيط شعوري واحد .
انظر : م.ن . ص12 .

وجدانها ووعيها بصورة حية . وقد استخدمت أسلوب القطع مرات عديدة ، ودلت عليه السطور الفارغة التي فصلت فترات القصيدة ومقاطعها ، فزادت السياق الدرامي تكثيفا وايحاء . ولا شك أن هذه التقنيات تحمل امكانيات مناسبة للتعبير عن حالة التمزق النفسي بصدق ومهارة فنية بارعة .

4 - واذا كانت درامية القصيدة هنا تقوم على التضاد بين الثنائيات الموصوفة أعلاه ، فان هناك لونا من التقابل الذي ينسجم مع هذا التصور ، ويزيد الموقف حركة وتوثبا ، فتقوم رحلة التداعي بين حركتين مادتين - نفسيتين ، ترسمهما اشارة الضوء عندما يحمر ثم يخضر . وقد سبقت الاشارة الحمراء ايحاءات اللون الأحمر الذي احتفر ذاكرة الشاعرة بمشاهد دامية ساكنة . أما الخضرة فهي رمز الحركة والحياة والخصب (وان كانت الاشارة الخضراء تمضي بالشاعرة في رحلة الضياع والتيه والغربة) .

وقد أثمرت هاتان الحركتان ، فأعطتنا الأولى صورة فدوى الضعيفة المستسلمة الساخرة من نفسها ، وأعطتنا الثانية صورة عائشة الفدائية الصامدة التي تحلم بأشجار المقاومة وغابة الثورة ، التي تخصب باستمرار وتنبت الشعب المقاتل . ولا شك أن هذا التقابل في الحركة والشعور والموقف يعمق البناء الدرامي في القصيدة ، ويجعله أكثر توترا وانفجارا .

5 - والى جانب الأساليب السابقة وافقت أسلوب التكرار بشكل جيد :

أ - فتكررت الكلمة الواحدة اسما يدل على الكثرة والحركة والاندفاع (وجوه ، وجوه وجوه وجوه) ، أو يعمق الاحساس بالوحدة (وحيدون - أربع مرات) ، ويتكرر الفعل الواحد تأكيدا لاستمرار الثورة وتجدد الحياة (تحلم عائشة ثم تحلم تحلم تحلم) .

ب - وتتكرر عبارة " سدى ماتحاول " ثلاث مرات في مقطع واحد ، تأكيدا لرفض الشاعرة وامتناعها عن التجاوب العاطفي مع الشاب الغريب الذي يدعوها الى تجربة الحب .

جـ - ثم يتكرر المقطع الأول في القصيدة ، بشيء من التنويع ، في خاتمتها ، ليدل على استمرار الشعور بالضياع والاغتراب .

6 - وقد برعت الشاعرة في استخدام الفعل المضارع بشكل ملحوظ ، فنهضت الأفعال (تلقفني - يجرفني - أموت - يكتسح - تموج) بنقل الحركة الشعورية والمادية . وتعميقا لهذه الحركة عمدت الشاعرة الى استخدام الأفعال متتابعة ،

فى أكثر من موضع ، دون اللجوء الى الروابط النحوية ، كقولها :

ويخضر ضوء الاشارة ، يجرفني المد ،

تهرب ذاكرتي ، والشغافيش تهوي الى

قاع بئر غميقه

يغير ظال طريقه

يتابع ظلي ، يوازيه ، يمتد جسر

وقولها :

وحيدون نحن ، نمارس لعبة هذي الحياه

وحيدين ، نحزن نألم نشقى وحيدين

نموت وحيدين .

وقد برز عنصر الحركة فى القصيدة بسبب انفراد الفعل المضارع بالقصيدة ، اذ تكرر بصيغه المختلفة فى سبعة وسبعين موضعا ، تحولت فيها الجمل الفعلية الى صور شعرية نابضة بالحركة والصراع والجدل بين عناصر الموقف .

7 - وقد واءم ايقاع القصيدة حركة الفعل المضارع ، وجدل العناصر الأخرى فيهما ، فنهضت وحدة المتقارب ، بتشكيلاتها الحرة المتنوعة ، بدورها فى نقل توترات الشعور ونهض التجربة ، وسرعة التداعي النفسي والمعنوى . وقد أتاحت هذه الطريقة النظمية للشاعرة امكانية استغلال أسلوب التضمين والتقطيع الصوتي ، فعمدت مرات كثيرة الى تقطيع الوحدة الايقاعية بين سطرين شعريين . ولاشك أن هذا النموذج يؤكد مرة أخرى أن الحرون الحر يناسب الدرامية الشعرية المعاصرة .

8 - وبالاضافة الى هذا الحشد من تقنيات البناء الدرامي ، عمدت الشاعرة الى الاقتباس من شعر أخيها ابراهيم ، ومن التوراة ، كما أضاءت قصيدتها باشارات مناسبة من تاريخ المؤامرة ، ومن ملحمة الصمود والفداء ، ومن نبوءات الفن المعاصر .

ه

وفى النهاية تبقى " فى المدينة الهرمة " قصيدة شابة تحيا فى وجداننا شعرا نابضا ، يعمق التجربة الفنية عند فدوى ، ويتقدم بها الى الصفوف الأولى فى حركة الشعر العربي المعاصر .

ذكرنا في مقدمة هذه الدراسة أن دواوين فدوى تمتد بين عهدين من عهود الشعر العربي المعاصر، هما العهد الرومانسي والعهد الواقعي ، ومن ثم توقعنا أن تتنوع أبنيتها الفنية الى درجة كبيرة . وقد تناولت الفصول السابقة الأشكال الفنية المتحققة في شعر فدوى ، فكشفت عن تنوعها ، وعرضتها - تحديدا وتمثيلا - بصورة واضحة .

وغني عن التذكير أن الظاهرة القصصية في شعر فدوى كانت مفتاحنا النقدي الأول الذي مكننا من النفاذ الى عالمها الفني ، فأمضينا معها رحلة نقدية ، عرفنا خلالها أن الشاعرة تميل - غالبا - الى اضفاء مسحة قصصية على قصيدتها ، لكنها لا تخرج بها من اطارها الغنائي أو الدرامي ، فتبقى القصة في شعرها أشبه ببعد من أبعاد القصيدة . والواقع أن " اهتمام الشعر الحديث بالتاريخ والأسطورة والماضي الانساني ، بوجه عام ، قد أدى الى مزيد من تبني الشكل القصصي " (1) .

وقد رصدنا تجارب فدوى فوجدناها ذاتية في مراحلها الأولى ، موضوعية في مراحلها الأخيرة ، وان تجاورت التجربتان في المرحلتين ، وعلى نحو خاص . ثم صنفنا قصائدها على أسس فنية ، لم نزعم أنها الأسس الوحيدة التي تصلح للتصنيفات النقدية في الشعر ، لأن هناك أكثر من طريقة أو زاوية يمكن التسلل منها الى داخل النص الأدبي ، ولا يصح لأي طريقة أن تدعي أنها الكفيلة باكتشاف الحقيقة الشعرية .

وبهذا يكون اختيارنا للأسس التي قامت عليها هذه الدراسة تعبيرا عن وجهة فنية في تناول النصوص الشعرية ، قد تكون ، في جزء كبير منها ، نابعة من تصور شخصي ، غير أنها قابلة للاختبار والبرهان ، كما أنها لم تكن تتجاهل الطرائق الأخرى .

ومهما يكن فقد تعرفنا على طريقة الشاعرة في بناء قصائدها ، فرأيناها تجمع نوعين من البناء الفني ، أحدهما غنائي والآخر درامي . وقد عرضنا صورهما الفرعية باسهاب . ومع ذلك يبدو أن من حق القارئ أن يسألنا عن بعض الفروض الفنية

---

1 - انظر : حسام الخطيب . ملامح في الأدب والثقافة واللغة ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، 1977 ، ص 42 . وهو يشير الى أن معظم قصائد البيوت مثلا تتجه اتجاها قصصيا ، وفيها دائما حوادث جزئية من الذاكرة ، أو من التاريخ أو من الأسطورة ، معروضة بشكل قصصي ، وسيرورة بهدف استكمال الانطباع العام المنشود في القصيدة .

التي أقمناها في مقدمة البحث ،عندما التزمنا بأن تكون أشعار فدوى هي المنطلق الأساس الذى تهدأمنه لنقيم تلك الفروض ،ونعود اليه لاختبارها وتعين مدى صدقها.
وقد قلنا في هذا الصدد : ان الصفات التي يوزعها الجدول التصنيفي لقصائد فدوى تعني ببساطة أنها فروض فنية ،يحاول الدرس النقدى اختبارها . وكانت الغاية من هذا الالتزام المنهجي هي أن تكون المقاييس النقدية المطبقة في هذه الدراسة مستمدة من الطريقة التي انتهجتها الشاعرة نفسها ،لاقتناعنا بأن "كل شاعر يفرض منهج دراسة آثاره " ، وأن "كل نتاج منطقا داخليا يفرض المنهج النقدى الذى يلائمه ويكشفه ".(1) . وقلنا اننا نتطلع من وراء هذا الاتجاه الى اكتشاف عالم فدوى الفني ،وتعيين مقدار تميزه. وهذه ناحية يسر الناقد الأدبي بكشفها ، اذا كانت الشاعرة قد بلغت مستوى فنيا متميزا بالفعل . فهل حققت فدوى - عبر مسيرتها الفنية التي جاوزت الأربعين عاما - تطورا فنيا جديرا بالاهتمام؟ ،وهل كشفت الفصول السابقة ملامح هذا التطور المفترض ؟ .

ودون تردد نؤكد أن الفصول السابقة لم تكشف في الواقع عن تلك الجوانب الجوهرية بشكل مباشر ،لأنها عنيت بعرض الأشكال البنائية ،في علاقات تجاورية ، مركزة على الخصائص البنائية العامة المميزة لكل شكل على حدة ، ولأننا تعمدنا ،من جهة أخرى ، تأجيل الحديث عن هذه الجوانب ،فوعدنا في المقدمة بأننا سنخصص خاتمة البحث لتتبع التطور الفني في البناء الشعرى عند فدوى ،وبيان دلالته على تطور عالمها النفسي ورؤيتها الشعرية. وذلك لأننا نرى أن تعيين جوهر العملية الابداعية لا يتم بصورة دقيقة مالم نتابع التطور الفني الذى تحققه الشاعرة ،عبر مسيرتها الشعرية .

ووفاء بذلك فاننا لن نعرض نتائج الدراسة هنا ،على أنها خلاصة أوحصاد للبحث ،وتنتهي وظيفة الدرس النقدى الذى حاولناه ،بل سنتكئ على هذه النتائج لاضاءة تلك الجوانب الباقية ،وتعميق بعض المفاهيم النقدية التي عرضناها في المقدمة بشئ من التركيز والتعميم .

وبالتأمل في شعر فدوى وأبنيتها الفنية المختلفة يتضح أن الشاعرة قد حققت تطورا فنيا لافتا ،على مستوى التجربة والأداء ، وداخل الشكل الواحد ،وفيما بين الأشكال المختلفة . ولاشك أن هذا التطور الفني يحمل في طياته مؤشرات

---

1 - محي الدين صبحي : دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، ص9 .

دالة على تطور نفسي مواز ، من شأنه أن يضيء كثيرا من جوانب التجربة الشعرية عند فدوى .

٥

ان الأدب في تصورنا تعبير عن الذات المبدعة ، أيا كانت التجربة أو الموضوع الذى يعالجه . وقد قرأنا شعر فدوى وفى وعينا تصور محدد يؤكد أن الشعر فن ودلالة متداخلان . ثم زعمنا أن النماذج التي تناولتها الدراسة بالتحليل تمثل الأشكال البنائية عند فدوى من جهة ، وتمثل فدوى ـ شاعرة وانسانة ـ من جهة ثانية ، فما حظ هذه الفروض من الصدق والدقة ؟ .

اننا نلتزم مرة أخرى ، بأن تكون المقاييس التي نختبرها هذه الفروض نابعة من الدراسة ذاتها ، ومن هنا سنبدأ بالحديث عن التطور الفني عند الشاعرة ، كما تعكسه أبنيتها الفنية . وقد آثرنا هذه الطريقة حتى يبقى تعاملنا النقدى وفيا لنصوص الشاعرة ، على الرغم من اقتناعنا بأن أى تنوع فى التجربة أو تطور فى الموقف النفسي والرؤية الفنية ، يشكل فى الواقع الارهاص الطبيعي لأى تطور فني .

ومع وعينا بأن القصيدة عند فدوى لا تعدو أن تكون احدى اثنتين : غنائية أو درامية ، وأن الأشكال البنائية لا تخرج عن الصور التي عرضناها سابقا ، فاننا نسأل عن العلاقة التي تربط هذه الأشكال ؟ ، وهل تقوم على التجاور أم على التعاقب أم عليهما معا ؟ . ولا شك أن كل حالة من هذه الحالات تحمل دلالة معينة على تطور الشاعرة ، غير أن التطور الذى تحدده احدى الحالات يختلف بالتأكيد عما تحدده الحالات الأخرى . وعلى أية حال فاننا ، اذ نتبين حضور الأشكال الفنية داخل مجموعات فدوى ، كل على حدة ، نجد أن هذه الأشكال تلتقي فى علاقات تجاورية غالبا ، رغم أنها لا تتحقق بصورة جماعية ، أو بنسب متساوية . ونرى أنه لا يوجد ديوان واحد يضم هذه الأشكال جميعا ، بل الغالب أن يبرز فى الديوان الواحد شكل واحد أو أكثر ، دون أن ينفرد به .

ففى "وحدى مع الأيام" تسود الغنائية الأفقية : بسيطة ومركبة ، وفى "وجدتها" تتجاور الغنائية الأفقية بصورتيها مع الغنائية الرأسية البسيطة والدرامية الأفقية البسيطة . وتبرز فى " أعطنا حبا " الغنائية الرأسية البسيطة والدرامية الأفقية البسيطة والدرامية الرأسية البسيطة ، وتسود الغنائية الرأسية البسيطة " أمام الباب المغلق" . أما فى " الليل والفرسان" فتتجاور معظم الأشكال الفنية دون أن يبرز أحدها بشكل لافت ، وتبرز الغنائية الرأسية المركبة فى "على قمة الدنيا وحيدا" بصورة واضحة . أما الأشكال الأخرى فتطالعنا فى المجموعات الست بنسب ضئيلة جدا .

وغني عن البيان أن الوصف السابق يحمل دلالة قوية على أن فدوى لا تتطور بسرعة ،على مستوى التجربة والأداء ،غير أنه لا يعيبها أن يكون تطورها بطيئا . فليست العبرة بكثرة الكتابة ،وملاحقة الأشكال الفنية المعاصرة بتجاوب سريع، بل العبرة عندنا بالنضج النفسي والابداع الحي الأصيل . وقد علمنا أن أول قصيدة نشرها "بيرون" نالت استحسان النقاد فكتبوا عنه " لقد نام بيرون رجلا عاديا واستيقظ شاعرا عبقريا " فأجابهم " هذا صحيح ،ولكنني نمت خمسة عشر عاما". ثم ان التجربة الشعرية الأصيلة تعيش طويلا فى اللاشعور،ثم تنطلق وحدها فى ساعة صفاء ذهني ،أو فى لحظة انفعالية تفجر الأعماق الراقدة ،وتحرك المشاعر الدفينة . ولما كانت التجربة تسبق الأداء ، فان التطور الفني يتبع التطور النفسي ويرتبط به بشكل قوى . وهذا يعني أن التطور الفني يأتي من الداخل فهو الأساس الأول،ويغلب أن يكون هذا التطور بطيئا ،لأن أصالة الابداع لا تبيح للشاعر أن يقفز من تجربة الى أخرى ،فى اتجاه تحولي سريع . ومن جهة أخرى فان للأشكال الفنية اتجاها محافظا بوجه عام ، وهي تقاوم التغيير باستمرار،كما يؤكد فيشر (1) . ولعل من حسنات هذا الاتجاه عند فدوى أنها ـ رغم تطورها البطيء ـ تتقدم دوما على درب المعاصرة المجددة ،ولا تعود الى الوراء أبدا .

وأيا كانت حقيقة التطور الذى تحققه الشاعرة ،فينبغي ألا تخدعنا نتائج التصنيف والدراسة ، حيث تبدو فدوى ـ من خلالها ـ شاعرة غنائية أكثر منها دراميه،وان كانت الغنائية عندها تحقق بعدا جديدا يمكنها من التعبير عن عواطفها الخاصة وعن الوجدان الجماعي فى صور نابضة ،يتعانق فيها بعدا التجربة الخاصة والعامة .

فصحيح أن النماذج الغنائية عندها تشكل ثلاثة أرباع انتاجها تقريبا ، وتشكل النماذج الدرامية الربع الباقي ،غير أن هذه النتيجة لا تعكس عالم فدوى الشعرى بصورة دقيقة . فاذا كان ديوانها الأول مثلا يجسد رؤيتها الغنائية بشكل لافت ،اذ يضم وحده أكثر من ثلث نماذجها الغنائية ،فان هذه النتيجة لا تصور فى الواقع الابداعي فدوى ،أما التطور الحقيقي لهذه الرؤية فيسجله ديوانها الأخير : تجربة وأداء .

---

1 ـ أنظر: يمنى العيد . الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي فى لبنان، (سلسلة دراسات نقدية) ، بيروت ،دار الفارابي ، 1979 ،ص 72.

ومن جهة ثانية تحتضن الدواوين الأربعة الأولى تجارب فدوى الذاتية غالبا ، بينما يستقل الديوانان الخامس والسادس بتصوير تجارب عامة ، يبرز فيهما الجانب القومي والانساني بشكل لافت . ومن هذه ناحية تكشف عن دلالة ذات أهمية كبيرة ، وتعكس تطور فدوى : حساسية ورؤية وفنا . فنرى مشاعرها الذاتية الخاصة تتوارى ، وتبرز مكانها صور وجدانية تعكس انفتاح الشاعرة على واقعها القومي ، وتوحدها بشعبها في علاقة مصيرية جعلتها تنسى مأساتها الخاصة تماما ، وتتخلى عن همومها الذاتية ، لتحمل هموم الشعب والوطن : تاريخا وقضية ومقاومة . وتضع شعرها في خدمة هذه القضية النبيلة .

وينتهي بنا الاستنتاج السابق الى التساؤل عن طبيعة التجربة التي عبرت عنها فدوى . فهل صحيح أنها شاعرة ذاتية (بالمعنى الضيق) ، كما يشيع في الأوساط النقدية ؟ ، أم أنها استطاعت أن تجمع بعدى التجربة الخاصة والعامة في صور فنية جديرة بالاهتمام ؛ الأمر الذى يحتم على الناقد الأدبي أن يعيد النظر في موقف الساحة النقدية من هذه الشاعرة الرائدة ؟ . ومن جهة أخرى هل شكلت الغنائية الطريقة الفنية الوحيدة التي تمكن الشاعرة من التعبير عن ذاتها ، كما يتوقع في ضوء المفاهيم الشائعة عن الشعر الغنائي عامة ؟ ، وهل انفردت القصائد الدرامية - تبعا لذلك - بالتعبير عن التجارب العامة أو الوجدان الجماعي ؟ .

ونستطيع ، من وحي قراءتنا لشعر فدوى ، ثم من واقع التصنيف الذى اعتمدته الدراسة ، ومن نتائج التحليل الذى تناول عددا من نماذجها ، أن نسارع الى التأكيد على أن الشاعرة قد عبرت عن تجاربها الذاتية ، كما عبرت عن تجارب قومية وانسانية عامة ، ثم ان الشكلين الغنائي والدرامي قد أتاحا لها فرصة التعبير عن بعدى التجربة بصورة تجعلنا مضطرين الى تصحيح المفهوم النقدى الشائع لهذين المصطلحين ، فتصبح كل من الغنائية والدرامية وسيلة فنية مناسبة للتعبير عن الذات المبدعة ، وعن الوجدان الجماعي في وقت واحد ، وان ظلت الغنائية وسيلة مفضلة عند فدوى للتعبير عن تجاربها الذاتية في المرحلة الأولى ، ونهضت الغنائية والدرامية وسيلتين معبرتين عن التجارب العامة في المرحلة الثانية .

وقد كشف التصنيف المعتمد في هذه الدراسة عن الصورة التوزيعية الآتية لما وهي تعكس ما ذهبنا اليه بخصوص التعبير عن التجربتين بوضوح :

<u>أولا</u> : فعند فدوى قصائد غنائية ذاتية تبلغ ثلاثة وسبعين نموذجا ، تتوزعها الأشكال الغنائية الأربعة على النحو الآتي :

ومن جهة ثانية تحتضن الدواوين الأربعة الأولى تجارب فدوى الذاتية غالبا ، بينما يستقل الديوانان الخامس والسادس بتصوير تجارب عامة ، يبرز فيهما الجانب القومي والانساني بشكل لافت . وهذه ناحية تكشف عن دلالة ذات أهمية كبيرة ، وتعكس تطور فدوى : حساسية ورؤية وفنا . فنرى مشاعرها الذاتية الخاصة تتوارى ، وتبرز مكانها صور وجدانية تعكس انفتاح الشاعرة على واقعها القومي ، وتوحدها بشعبها في علاقة مصيرية جعلتها تنسى مأساتها الخاصة تماما ، وتتخلى عن همومها الذاتية ، لتحمل هموم الشعب والوطن : تاريخا وقضية ومقاومة . وتضع شعرها في خدمة هذه القضية النبيلة .

وينتهي بنا الاستنتاج السابق الى التساؤل عن طبيعة التجربة التي عبرت عنها فدوى . فهل صحيح أنها شاعرة ذاتية (بالمعنى الضيق) ، كما يشيع في الأوساط النقدية ؟ ، أم أنها استطاعت أن تجمع بمدى التجربة الخاصة والعامة في صور فنية جديرة بالاهتمام ، الأمر الذى يحتم على الناقد الأدبي أن يعيد النظر في موقف الساحة النقدية من هذه الشاعرة الرائدة ؟ . ومن جهة أخرى هل شكلت الغنائية الطريقة الفنية الوحيدة التي تمكن الشاعرة من التعبير عن ذاتها ، كما يتوقع في ضوء المفاهيم الشائعة عن الشعر الغنائي عامة ؟ ، وهل انفردت القصائد الدرامية ـ تبعا لذلك ـ بالتعبير عن التجارب العامة أو الوجدان الجماعي ؟ .

ونستطيع ، من وحي قراءتنا لشعر فدوى ، ثم من واقع التصنيف الذى اعتمدته الدراسة ، ومن نتائج التحليل الذى تناول عددا من نماذجها ، أن نسارع الى التأكيد على أن الشاعرة قد عبرت عن تجاربها الذاتية ، كما عبرت عن تجارب قومية وانسانية عامة ، ثم ان الشكلين الغنائي والدرامي قد أتاحا لها فرصة التعبير عن بعدى التجربة بصورة تجعلنا مضطرين الى تصحيح المفهوم النقدى الشائع لهذين المصطلحين، فتصبح كل من الغنائية والدرامية وسيلة فنية مناسبة للتعبير عن الذات المبدعة، وعن الوجدان الجماعي في وقت واحد ، وان ظلت الغنائية وسيلة مفضلة عند فدوى للتعبير عن تجاربها الذاتية في المرحلة الأولى ، ونهضت الغنائية والدرامية وسيلتين معبرتين عن التجارب العامة في المرحلة الثانية .

وقد كشف التصنيف المعتمد في هذه الدراسة عن الصورة التوزيعية الآتية لها وهي تعكس ما ذهبنا اليه بخصوص التعبير عن التجربتين بوضوح :

أولا : فعند فدوى قصائد غنائية ذاتية تبلغ ثلاثة وسبعين نموذجا ، تتوزعها الأشكال الغنائية الأربعة على النحو الآتي :

غ1+ ـ مع المروج ـ الشاعرة والفراشة ـ أوهام فى الزيتون ـ مع سنابل القمح ـ هروب ـ ليل وقلب ـ طمأنينة السماء ـ فى درب العمر ـ فى ضباب التأمل ـ من الأعماق ـ غضب النوى ـ سمو ـ نار ونار ـ فى مصر ـ تهويمة صوفية ـ من وراء الجـــدران، فى سفح عيبال ـ على القبر . (د 1)

ذكريات ـ هل كان صدفة؟ ـ هل تذكر ؟ ـ أنا والسر الضائع ـ الأطيـــاف السجينة ـ . (د 2) .

نسيان ـ وقد حدثتني ذات ليلة ـ (د 3) .

فى الصباب . (د 4) .

غ2 ـ خريف وصباح ـ حياة ـ الى صورة ـ قصة موعد ـ قلب يتعذب ـ وأنا وحدى مع الليل . (د 1) .

حتى أكون معه ـ القيود النائية ـ ساعة فى الجزيرة ـ دوامة الغبار . (د 2) .

الكلمة والتجربة ـ ذاك المساء ـ الاله الذى مات ـ (د 3) .

تاريخ كلمة (د 4) .

غ3 ـ أشواق حائرة ـ الصدى الباكي ـ فى محراب الأشواق ـ وجود . (د 1) .

وجدتها ـ وانتظرني ـ كلما ناديتني ـ هنيهة ـ لن أبيع حبه ـ هباء ـ (د 2) .

صلاة الى العام الجديد ـ القصيدة الأولى ـ اليه بعيدا ـ يزورنـــــا ـ يوم الثلوج ـ اسمك ـ غيران . (د 3) .

جسر اللقيا ـ لماذا ؟ ـ حصار ـ لقاء كل ليلة ـ ولا شيء يبقى ـ عند مفتـــرق الطرق ـ لحظة ـ بوركت لحظتنا . (د 4) .

غ4 ـ انطلاق . (د 1) .

لا انفصال ـ ندم . (د 2) .

لا مفر ـ القصيدة الأخيرة . (د 3) .

مرثاة الى نمر ـ فى ليلة ماطرة ـ مكابرة ـ (د 4) .

+ ـــ غ = الشكل الغنائي .

والأرقام : 1 ، 2 ، 3 ، 4 تشير الى الأشكال الغنائية الأربعة بالترتيب الـــــذى عرضناه ، خطة وفصولا ، أى غنائية أفقية ؛ بسيطة فمركبة ، وغنائية رأسية ؛ بسيطـــــة فمركبة .

ثانيا : وهناك قصائد غنائية تعالج تجربة عامة وتصور وجدانا جماعيا ، وقد بلغت تسعة عشر نموذجا ، هي :

غ1 - الروض المستباح - اليقظة - بعد الكارثة . (د 1) .
رسالة الى المقفلين فى الضفة الشرقية - (د 5) .

غ2 - مع لاجئة فى العيد . (د 1) .
حلم الذكرى . (د 2) .

غ3 - شعلة الحرية . (د 2) .
الى المفرد السجين . (د 3) .
رؤيا منرى . (د 4) .
الى السيد المسيح - حريتي . (د 5) .

غ4 - كلمات من الضفة الغربية - لن أبكي - خمس أغنيات للفدائيين (د 5) .
على قمة الدنيا وحيدا - عن الحزن العمتق - أمنية جارحة - ايتان فى الشبكة الفولاذية - أغنية صغيرة لليأس . (د 6) .

ثالثا : وهناك قصائد درامية تصور تجارب ذاتية ، فى خمسة عشر نموذجا ، هي :

ر1+ - المودة - فى الكون المسحور - تشك بحبي - أنا راحل - هي وهو . (د 2) .
عام 57 - أغنية البجعة - أساوزة الوفاء - تلك القصيدة . (د 3) .

ر2 - رجوع الى البحر . (د 3) .

ر3 - عد من هناك - بعد عشرين عاما - هزيمة . (د 3) .

ر4 - الصخرة . (د 2) .
أمام الباب المغلق . (د 4) .

رابعا : أما الدرامية التي تعالج تجربة عامة فقد بلغت نماذجها ثلاث عشرة ، هي :

ر1 - يتيم وأم - رقية . (د 1) .
نداء الأرض . (د 2) .
حمزة . (د 5) .
مرثية الفارس . (د 6) .

+ -ر = الشكل الدرامي .
والأرقام : 1، 2، 3 ، 4 تشير الى الأشكال الدرامية الأربعة : أفقية بسيطة فمركبة ، ورأسية بسيطة فمركبة .

ر2 - الفدائي والأرض - الى الوجه الذى ضاع فى التيه - (د 5) .

كوابيس الليل والنهار - نبوءة العرافة . (د 6) .

ر3 - أردنية فلسطينية فى انكلترا . (د 4) .

آهات أمام شباك التصاريح . (د 5) .

اليهم وراء القضبان . (د 6) .

ر4 - فى المدينة الهرمة . (د 6) .

ويتضح من الصورة الوصفية السابقة :

1 - ان مجموع القصائد التي تعالج تجارب ذاتية قد بلغ ثمانية وثمانين نموذجا ، وأن القصائد التي تعالج تجارب عامة قد بلغت اثنتين وثلاثين قصيدة .

2 - ان التعبير عن التجارب الذاتية ، سواء تم فى شكل غنائي أو درامي ، لا يتجاوز الدواوين الأربعة الأولى .

3 - وعلى عكس النتيجة السابقة ، فان التعبير عن التجارب العامة تتوزعه المجموعات الشعرية الست ، وان كان يحقق حضورا لافتا فى د 5 ود 6 ، حيث ضما وحدهما عشرين قصيدة تعالج تجارب جماعية .

واذا كان الشاعر الجيد ينبغي أن يتطور من الذاتية الى الموضوعية ، كما يرى اليوت (1) ، فان فدوى قد حققت تطورا غنيا جديرا بالتقدير الذى ينبغي ألا نتردد لحظة فى تسجيله ، لنؤكد مرة أخرى أن فدوى شاعرة كبيرة ووجه بارز في شعرنا الحديث .

وقد حققت هذا التطور عندما حافظت على نهجها الغنائي المفضل ، متطورة به من الداخل ، أى فيما بين أشكاله الفرعية ، لكن تطورها الحقيقي اتضح عندما مالت الى البناء الدرامي ، موظفة معظم التقنيات الحديثة المتاحة ، فى مراحلها الأخيرة .

ومن هنا نرى أن التعبير عن العاطفة فى قالب فني ، يمكن أن يتحقق في القصيدة الغنائية ، كما يتحقق فى القصيدة الدرامية . وبهذا نخالف اليوت في رأيه القائل "ان العاطفة الفنية عاطفة موضوعية " ، و " ان الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى قالب فني انما تكون بايجاد معادل موضوعي لها" (2) ، لأن هذا

---

1 - محمود الربيعي : فى نقد الشعر ، القاهرة ، دار المعارف ، 1968 ، ص192 .

2 - نقلا عن الربيعي ، م.ن. ، ص 194 .

الرأى يضيق واسعا على الشعر ، ويغفل بعض وجوه التعبير الفني التي أثبت واقــع الآثار الشعرية وجودها وحظها من النجاح فى عطية الابداع الفني . ويؤكد الـدرس النقدى الذى حاولناه هنا ان فدوى شاعرة غنائية تجيد تصوير مشاعرها الذاتيـــة ، لكنها تجيد صياغة الهموم القومية العامة بالوسيلة ذاتها ، وهي تملك حسا دراميــا يتيح لها امكانية التعبير الدرامي عن تجاربها الشعرية ببعديها الخاص والعام .

واذا كان الشعر فى التصور الرومانسي تعبيرا عن العالم الداخلي للشاعر، أو عــن العالم الخارجي حالة كونه منعكسا على ذات الشاعر نفسه (1) ، فان شعر فــدوى يؤكد هذا الفهم ويوظفه بشكل لافت .

والواقع أن الشاعرة وجدت فى الغنائية والدرامية وسيلتين ناجحتين للتعبير عن ذاتها ، بشكل يسمو بها عن واقع المأساة النفسية التى عانتها ، كما وجدت فيهما أداتين مناسبتين للتعبير عن الوجدان الجماعي والمأساة القومية ، كما تجسد هــا قضية فلسطين . ومن هنا نرى أن المفاضلة بين الشعر الغنائي والشعر الدرامــي لا تنسجم مع طبيعة الشعر من جهة ، فضلا عن كونها تطرح فكرتي الذاتية والموضوعية فى الشعر ، بشكل خاطئ ، كما أشرنا فى مقدمة هذه الدراسة .

ان الحديث عن الذات ظاهرة خطابية بالتأكيد ، لكن التعبير عنها ظاهرة فنية جمالية ، تجد عمقها وأصالتها فى تجربة الوعي الذاتي ، حيث تصير الـذات المبدعة موضوعا لذاتها ، فتصبح هي والموضوع شيئا واحدا ، وبذلك يزول التناقــض بينهما .

والواقع أن شعر فدوى يكشف عن تجربة حياتية نابضة بالمشاعر والعواطف والأحداث . وقد كان الحب والموت والحزن منافذ أطلت منها فدوى على العالــم، بوجه رومانسي ، يحمل هموما ذاتية لا تنتهي . ومن خلال هذه الأبعاد الثلاثــة عرضت الشاعرة صورا ذاتية تحكي تجاربها النفسية الخاصة . وتتسع تلك المنافــذ الثلاثة لتحتضن تجربة فدوى العامة ، فتحكي لنا انفتاحها على العالم الخارجــي ، واندماجها فى الواقع القومي ، وتوحدها بشعبها فى مسيرته النضالية ، من أجــل العودة الى أرضه المسلوبة .

---

1 - طه وادى : الموقف والأداة فى شعر ناجي ، ص 96 .

وحين نقول ان شعر فدوى يعبر عن ذاتها : متفردة ومتوحدة بشعبهـا ، فاننا نؤكد من جهة أخرى أن التعبير عن الذات الشاعرة ليس من خصائص المجتمع البورجوازى ، خلافا لما يراه بعض النقاد (1) .

والواقع أنه لا يعيب فدوى أن تكون شاعرة ذاتية ، لأن الأديب الحقيقـي والفنان الصادق انما يعبران فى الواقع عن رؤية ذاتية ، حتى وهما يتناولان أكثـر الموضوعات بعدا عن الذات ، وقد قيل بحق " ان الذاتية التي لابد منها فى سبيل تحقيق الموضوعية الفنية لا يمكن أن تأتي الا اذا توغل الأديب أوالفنان فى أعماق الانسان ، الانسان الأول ، ذلك أن تعمق الأديب فى ذاته انما هو تعمق فى ذات الانسان الذى يرقد فى أعماقنا جميعا" (2) ، ثم " ان الأثر الفني - تعبيرا وخلقا وادراكا - هو حصيلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجي والباطني معا ، وأنـه آخر الأمر تعبير عما يوجد بالقوة أو بالفعل فى نفوس الغير ثانيا" (3) . ومن هنـا تكون الذاتية شرطا أساسيا " لتفوق الفنان وامتيازه وبلوغه درجة الأصالة التي هـي سمة من سمات الابتكار والابداع فى العمل الفني " (4) .

لقد رأينا كيف يمكن رد الأنماط البنائية فى شعر فدوى الى صنفين عامين هما النمط الغنائي والنمط الدرامي ، ورأينا كيف أنهما ليستا صورتين جامدتين ، تتهمان نهجا بنائيا لا يتغير ، كما قد يتبادر الى الذهن ، بل ان كلا منهما يتفـرع ، من الداخل ومن الخارج ، الى صور بنائية فرعية تتحدد على أساس توزيع مقاييـس التصنيف المعتمد ، بشكل ثنائي ، وفى صيغ تقابلية .

ولو حاولنا تمييز مراحل الأداء على أساس التجربة المعبر عنها ، لأمكننـا اعتبار الدواوين الأربعة الأولى تمثل مرحلة أولى يغلب عليها التعبير عن التجـارب الذاتية المحضة ، بينما يمثل الديوانان الخامس والسادس مرحلة ثانية ، يستغرقهـا التعبير عن التجارب العامة .

ففى المرحلة الأولى نلتقي بفدوى شاعرة رومانسية حائرة قلقة ، تحيا تجربـة ذاتية نابضة بالألم والحزن والهزائم العاطفية المتكررة ، وهي تجربة تغذيها روافـد نفسية تعمق احساس الشاعرة بالوحدة والغربة فى هذا الوجود . وبالتأمل فى شعـر

---

1 - م . ن . ص 96 . وهو يرى أن الرومانسية المصرية كانت تعبيرا عن المجتمع البورجوازى .
2 - محمد زكي العشماوى ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ص6
3 - م . ن . ص 7
4 - م . ن . ص 8

هذه المرحلة يمكننا التعرف على نقاط البداية فى شخصية فدوى . فقد بدأت حائرة تتعاطف مع الكون ،ثم مع الطبيعة ،ثم مع الليل . وأخيرا وجدت قيمة أكثر تحديدا ، وأعمق تأثيرا فى كيان الجسد ،هي الموت (1) .

وقد كشفت الفصول الأولى من هذه الدراسة عن جوانب مهمة فى شخصية فدوى ، فرأيناها تتكر ذاتها حينا ،وتعبر عن نفسها بضمير الغائب ،على الرغم من أن انطلاقتها كانت منذ البداية بحثا عن ذاتها التي أنكرها من حولها من الأهل والأصدقاء . وعندما ضاقت بوجودها حاولت الفرار من واقعها البائس ،فهامت بالطبيعة حينا ، تنشد عندها الأمن والراحة ،فلا تظفر بهما ،ثم تتعلق بالحب أملا فى أن تجد الرفيق الذى يأخذ بيدها فى معركة الحياة ،ويساعدها على استرجاع ثقتها بنفسها ، واثبات وجودها ، وتقنع منه بالقليل حتى لو كان كلمة واحدة بسيطة تثني على جمالها الأنثوى ،بشكل يمحو احساسها المرير بقسوة التعبير الذى كان يلحقها على يد الأهل الذين عيروها بالصفرة أيام مرضها . لكن الشاعرة تعود خائبة، لأن هنيهات الحب الصادق/ سرعان ما تنسحب مخلية المكان للوعود الكاذبة ،والملاقات الزائفة، فيسيطر على الشاعرة حزن ذاتي يزداد عمقا وألما عندما يحصد الموت أحباءها واحدا واحدا .

ورغم التجربة القاسية مع الموت ، فان الشاعرة وجدت فيه مهربا من ذاتها يتيح لها اشباع رغبات دفينة ،وقد رأينا ها تخاطب ربها فى قصيدة "وهم فى الزيتون" (2) ،تسأله أن يواريها فى ظل زيتونة ملهمة، تقول :

يارب ،اما حان حين الردى	وانعتقت روحي من هيكلي
وأعنقت نحوك مشتاقة	تهفو الي ينبوعها الأول

•

ونمات هذا الجسم فى الثرى	لقى على أيدى البلى الجائره
فلتبعث القدرة من تربتي	زيتونة ملهمة ،شاعره

•

جذورها تعتص من هيكلي	ولم يزل بعد طريا رطيب
تمتص من قلبي أنواره	ومنه تستلهم سر اللهيب

---

1 - محي الدين صبحي : دراسات تحليلية فى الشعر العربي المعاصر ص 167 .
2 - فدوى طوقان : وحدى مع الأيام ، ص 23 .

حتى اذا يا خالقي أفعمت عناصري أعصابها والجذور
انتفضت تهتز أوراقــها من وقدة الحس ووهج الشعور
وأفرعت غيناء فينانـــة مما ترويت من رحيق الحياه
نشوى بهذا البعث ماتأتلي تذكر حلما قد تلاشت رؤاه
حلم حياة سربت وانطوت طفاحة بالوهم . بالنشوة
لموتك الانغما شاجيا على رباب الشوق والصبوة !

وقد وفق محي الدين صبحي فى كشف الدلالة الباطنة التي تحطها الصورة السابقة ، فقال :

" ان فكرة الدفن ليست أكثر من رمز جنسي ، قد يحمل معنى الهروب من الجسد ، وقد يحمل معنى الاستقرار فى حياة رتيبة . أما شجرة الزيتون بجمالها وثمرها ، بزيتها وخضرتها الدائمة ، وحياتها الطويلة ، فهي الحياة التي تقابل الموت . وهي الخلود مقابل الفناء ، وهي الأخذ مقابل العطاء .

" ان اللقاء الذى يحدث بين الجسد وشجرة الزيتون يحمل كل الخصب والتجدد ، فيه معنى البعث : الشجرة تمتص الجسد ، والجسد يجعل الشجرة تزدهر . هذه الحياة الخفية المستسرة فى أعماق الثرى ، وخلجات البدن المستكين ، الحياة المنشأة من العطاء والاستلام ، أو من المنح الخفي والقبول الذى يؤدى الى نمو الآخر . هذه الحياة هي الحلم الهني عند البنت البكر فى أول احساسها بأنوثتها : انها تريد أن تستقر حتى الفناء فى ظل رجل نضير يمتص منها بقاءه وزهوه" (1) .

والواقع أن الرغبة فى هذا " الفناء الحي " ليست بديلا لاحساس الشاعرة بأنوثتها فقط ، بل هي تعبير عن الحرمان العاطفي الذى عانته ازاء حاجاتها النفسية والوجودية جميعا . ومعظم هذه الرغبات المكبوتة تعود الى طفولة فدوى البائسة .

ان الظاهرة اللافتة فى هذه المرحلة الشعرية الأولى هي أن الشاعرة لاتتعلق بطفولتها ، خلافا للمألوف عند الشعراء الرومانسيين الذين يجدون فى طفولتهم ملاذا جميلا يخفف من احساسهم بعقم الحياة ، وبؤس الوجود . ومن شأن هذا الاتجاه أن يكشف عن جوهر التجربة النفسية للشاعرة . ونحن عندما نلتمس

---

1 ـ محي الدين صبحي : دراسات تحليلية فى الشعر العربي المعاصر ، ص 167 .

تفسيرا لمشاعر الغربة والوحدة وانكار الذات ، استنادا الى وقائع فدوى الحيوية ، نجد أنها تعيش ـ في الواقع ـ حالة من الاحباط بسبب الظروف القاسية التي نشأت في ظلها ، محرومة من العطف والحنان الأبويين ، منبوذة من الأهل والأصدقاء ، نحيلة الجسم ، شاحبة الوجه ، ضعيفة الخبرة بالحياة . فيتشكل عندها ـ نتيجة لذلك مركب نفسي يجعلها تنكر ذاتها حينا ، لكنها لا تنطوى على ذاتها ، كما يحدث عادة بالنسبة لمن يعيشون ظروفا مماثلة في طفولتهم ، بل نراها تمضي في البحث عن ذاتها الضائعة ، في محاولة لاثبات الوجود .

واذا كان الفشل قد رافقها عندما هربت الى الطبيعة أو الحب ، فانها اهتدت الى نفسها في رحاب الشعر الذى وجدت فيه مجالها الحيوى الوحيد ، تظفر فيه بثناء الآخرين ، وتحظى بتقديرهم ، فتعود اليها ثقتها بنفسها ، ويتأكد وجودها ماديا ونفسيا وفنيا . ومن ثم راحت تعبر عن ذاتها ، وتصوغ من عناصرها الحياتية شعرا نابضا بالمشاعر والأحاسيس الذاتية التي تحكي صراعها الدائم مع الواقع ، وتكشف عن موقفها من الحياة والكون والله والآخرين .

ويبدو أن فدوى في مرحلتها الأولى كانت تعاني فراغا كليا يشمل نفسها وقلبها وجسدها ، وهي فراغات يجمعها عامل واحد هو الحرمان من أساسيات لاغنى عنها لاستواء الحياة ، واكتمال الوجود . فنفسها تشكو الحرمان من العطف الذى افتقدته أيام طفولتها ، وقلبها يشكو الحرمان من العواطف المريحة ، وجسدها يشكو الحرمان من الرجل . . . وهي كلها تشكو الحرمان من الحياة واقعا ، فتتجه اليها فنا لتعوض ما أصابها من غبن وقهر وهزيمة ، وقد تحقق لها ذلك عندما قوى ايمانها بالخلود في الفن ، لأنها اكتشفت أن الفن حياة متجددة لا تشيخ ، اذ الفن في جوهره طفولة خالدة .

ورغم أن الدواوين الأربعة الأولى تشكل مرحلة واحدة هي مرحلة التعبير عن الذات ، كما قلنا ، فان تجربة الشاعرة قد تطورت من ديوان لآخر ، وتطورت تبعا لذلك صيغها الفنية ، وأدواتها التعبيرية ، وأشكالها البنائية . غير أن هذا التطور قد تم في معظم الحالات داخل الشكل الواحد ، بمعنى أن الشاعرة تطور قصيدتها دون أن تخرج بها عن نهجيها البنائيين العامين .

ففي مجال القصيدة الغنائية رأينا أن الشاعرة قد كتبت سبعا وسبعين قصيدة تصور تجاربها الذاتية ، لكن تحقق الأشكال الغنائية الفرعية لا يتم عندها بصورة واحدة ، بل يأخذ اتجاهات متمايزة ، ويختلف من ديوان لآخر .

ففى الديوان الأول يطالعنا الشكل الغنائي الأول بصورة لافتة ، تطغى فيها الغنائية الأفقية البسيطة على باقي الأشكال . وعندما نتتبع سير هذا الشكل وتطوره الكمي أو الكيفي ، نراه يسير فى خط تنازلي ، يبدأ من الرقم 18 فى د 1 ويستمر فى التناقص حتى يتلاشى تماما ، وعلى عكسه تماما نرى الشكل الغنائي الثالث (الغنائية الرأسية البسيطة) يتبع مسارا صاعدا ~~من~~ مبتدأ من الرقم 4 فى د 1 ، ويصعد الى 7 فى د 2 ثم 8 فى د 3 ، ثم يأخذ فى الانحدار فيكون 7 فى د 4 ، وأخيرا 2 فى د 5 . ثم يختفي هو الآخر ، مع ملاحظة أن هذين الشكلين يشتركان فى عدد النماذج التي تمثلهما .

وغني عن البيان أن موازنة أى شكل بآخر ستكشف عن التطور الذى تحققه فدوى بصورة معينة . فبينما كانت تعتمد خيطا قصصيا واضحا فى الغنائية الأولى ، وتعتمد طريقة نظمية تناسب التعبير عن عواطفها ، ونعني بها البناء المقطعي الذى ميز طريقتها فى بناء قصائد الديوان الأول ، وتحافظ على الصورة التقليدية للأوزان الشعرية المستخدمة عندها فى صياغة هذا الشكل . خلافا لذلك كله نراها تتخلص بالتدريج من الخيط القصصي فى قصائد الشكل الغنائي الثالث ، وتتخلص من البناء المقطعي ، فتعتمد التفعيلة أساسا موسيقيا يميز طريقتها النظمية الجديدة . وتتخلى القصيدة عندها عن مراعاة الزمن الخارجي الذى كان يحكمها فى الغنائية الأفقية ، لتسير وفق منطقها الخاص ، وشعورها الداخلي .

واذا كان هذان الشكلان يختفيان تماما فى د 6 ، رغم اختلافهما فى خط السير ، فان الغنائية الثانية والرابعة تترافقان بصورة مغايرة تماما ، يقف فيها الشكل الثاني عند د 4 ، بينما يستمر الشكل الرابع فى سيره الصاعد ، ليحقق حضورا لافتا فى د 6 ، مما يكشف عن تطور كمي واضح ، وآخر كيفي مواز ، تصبح معه المجموعة الشعرية السادسة محطة متميزة وجديرة بأن تحمل اسم هذا الشكل .

ورغم أن الغنائية الجماعية تطالعنا فى معظم دواوين فدوى ، الا أن تطورها من التعبير عن الوجدان الذاتي الخاص الى التعبير عن الوجدان الجماعي العام يتجلى بوضوح فى نماذج الشكل الغنائي الرابع .

والواقع أن هذا التطور يمثل الثمرة الطبيعية التي حملتها المرحلة الشعرية الثانية فى تجربة فدوى . واذا كنا نراها تهتدى الى نفسها فى المرحلة الأولى عندما حققت وجودها فى عالم الفن ، فانها قد اهتدت الى نفسها أكثر عندما استيقظ وعيها القومي ، بصورة لافتة ، فوجدت طريقها الى أرض الواقع الذى وحدها بشعبها

" المكافح الصبور" ، فاستردت عافيتها على صعيد جديد ، وعاد اليها توازنها النفسي ، فتخلت عن تجربتها الذاتية المحضة بصورة مطلقة ، وأخلصت لصوتها الجديد ، فلم يعد شعرها يأتينا الا غناءا جماعيا وهموما قومية .

واذا كان شعر فدوى يكشف عن غنائية ذاتية وأخرى جماعية متداخلة ، فاننا لا نعجب في الحالتين ، أن يحتل الشكل الغنائي ذلك الحيز الكبير في خريطة فدوى الشعرية ، لأن الغنائية كانت جوهر الشعر العربي في معظم عصوره ، ويبدو أنها ستظل اتجاها بارزا في عهوده القادمة .

ورغم القرابة الفنية بين الغنائيتين الموصوفتين هنا ، فان نماذج الأولى يستغرقها الصوت المفرد ، تعبيرا عن حضور الشاعرة في قصيدتها ، بينما يظل المثنى التعبير بضمير الجماعة في الشكل الغنائي الرابع مؤشرا دالا على توحد الشاعرة بشعبها ، وتحولها من الغنائية الذاتية الى الوجدانية الجماعية . ويتجلى ذلك في جميع قصائدها التي صورت المقاومة والفداء ، وبشرت بالنصر والخلاص .

والواقع أن الشاعرة قد انتقلت في هذه المرحلة الثانية من تصوراتها الرومانسية الى رؤية واقعية تميز شعرها : تجربة ودلالة وفنا . وسوف نرى فيما بعد ملامح من التطور الذي حققته الشاعرة على هذا الصعيد ، وذلك عندما نتابع موقف الشاعرة من تجربة البطولة والمقاومة والفداء .

واذا صح أن الأحداث العامة يمكن أن تشكل مؤشرات حقيقية على امكانية تألق الأديب ، وتطور رؤيته الفنية ، فان عام 1967 يعتبر نقطة حاسمة في تجربة فدوى ، على أكثر من صعيد . فبعد هذا التاريخ خرجت الشاعرة من دائرتها الذاتية الخاصة نهائيا ، وانفتحت على الواقع القومي الذي كانت تغازله من بعيد ، فتعمقت مأساة شعبها في ظل الاحتلال الاسرائيلي ، وتوحدت بالمعذبين من قومها ، فغنت همومهم ، وصورت تجربتهم في معاناة الواقع البائس الذي يعيشونه ، كما صورت صمودهم ومقاومتهم البطولية التي تشق طريقهم الى النصر .

ومن وراء ذلك كله حققت فدوى تطورا فنيا في شكل القصيدة وبنائها الفني ، ودلالتها الفكرية والسياسية العامة . ويمكن تلمس أبعاد هذا التطور من خلال متابعة تجربتها في تصوير مشاهد البطولة والفداء .

صحيح أن الشاعرة عايشت تجربتها القومية منذ ديوانها الأول ، ووقفت عند مشاهد جزئية تبرز الشعور القومي " بعد الكارثة " ، وتحذر مما حل " بالروض المستباح " ، وتعرض بؤس المشردين أمثال " رقية " و " يتيم وأم " ، وتتسمع " نداء الأرض " في ديوان

فتصور استجابة الانسان المشرد لذلك النداء ، وتبلغ ذروة انفعالها وتمزقها عند ما تجد نفسها منهوذة على حدود الوطن ، فاقدة لهويتها " كباقي قومها المشرد يسن ، فتهيم " أردنية فلسطينية فى انكلترا " .

وكل ذلك يمكن مشاركة الشاعرة فى صياغة التجربة القومية قبل هزيمة حزيران ، غير أن مشاركتها الحقيقية و المتفردة انما تمثلها قصائد مابعد حزيران خاصة وأن فدوى تتميز فى هذه المرحلة عن معظم شعرائنا المعاصرين الذين عرفناهم روادا لهم وزنهم الفني والفكرى فى تجربتنا القومية المعاصرة ، لكنهم سقطوا فى السلبية والتشاؤمية المايئة غداة هزيمتنا فى معارك حزيران . أقول ان فدوى تتميز هنا بصوت قومي هادئ يتطلع الى الغد المشرق ، فيراه آتيا من أعماق الجرح ، ومن بين الأنقاض ، ويكشف شعر فدوى عن حلم قومي مرر ينهض تفاؤلا واصرارا على الحياة ، ولو ظل الانسان العربي المقاوم " على قمة الدنيا وحيدا " .

ففى شعر فدوى ـ بعد حزيران ـ رؤيا مستقبلية لافتة تقوم على التغني بالعودة التي تصنعها أفعال التضحية والفداء ، داخل الأرض المحتلة وخارجها ، ولذلك تصر الشاعرة على الحياة مع شعبها ، وتدعو الى مزيد من البذل والعطاء لتحقيق النصر المرتقب . وهنا تحقق فدوى بعدا آخر من أبعاد المعاصرة الشعرية التي تجسدها تلك الرؤية الجديدة . ومعلوم أن " الشاعر المعاصر شاعر نبوءة ورؤيا مستقبلية أكيدة ، ويقوم أحد أركان شعره على البعث والنشور وعودة العافية الى الأمة " (1) . وتتجلى هذه الرؤية المستقبلية فى أكثر من قصيدة عند فدوى ، وخاصة فى " نبوءة العرافة " و " حمزة " و " مرثية الفارس " . ويبدو أن هذه الرؤية مترتبة على الرؤية الدورية للزمن ، بل هما شيء واحد .

ففى " نبوءة العرافة " تتوحد الرؤيتان عندما تطرق عرافة الرياح باب العاشقة (فلسطين) التي فقدت فارسها ، الذى سقط شهيدا ، تقول انه سيعود الى الحياة من جديد :

حين تتم دورة الفصول
ترجمه مواسم الأمطار
يطلمه آذار
فى عربات الزهر والنوار

---

1 ـ سلمى الخضراء الجيوسي ، أبعاد المكان والزمان فى شعر الشابي ، ص 34 . وهي تشير الى أن شعراء الخمسينات والستينات قد استعانوا على تصويرهذا الايمان الجديد بأساطير البعث القديمة ، كما استندوا الى بعض القصائد المهمة فى الموروث الشعرى العربي الحديث .

ففى هذه الصورة تعبر الشاعرة عن ايمانها بتجدد الحياة فى بلادها ، وحتمية الانتصار ، والأمل فى المستقبل الزاهر . وقد اتكأت على رؤياها الثاقبة لدورة الزمن والفصول . وبهذه الرؤيا العميقة تتقدم فدوى ويتأخر شعر النادبين والمستسلمين .

فهناك " فرق كبير بين رؤيا شعرية تنبع من ايمان عميق بالبعث ، وبين رؤيا لا تعترف به ، فبينما الأولى تتحدى الموت وتتخطاه الى مولد جديد ، تتحدث الثانية فى تشاؤم عن حتمية الفناء ، وبينما تنتصر الأولى على الموت ، لأنها ترى من خلاله حياة جديدة ، تنهزم الثانية أمام الموت ، لأنها تقرأ فيه الفناء (...)

" وليس صحيحا ما يدعيه البعض من أن التفاؤل الذى تقدمه الرؤيا التي تؤمن بالبعث تفاؤل قصير النظر ، فالايمان بالبعث يتطلب نظرة عميقة شاملة للحياة ، ومعرفة واعية بتاريخ الانسان وأساطيره ، وفهما دقيقا لنمو الانسان ، وتطوره الذهني والروحي عن طريق الأديان التي اعتنقها ، والفلسفات التي ساهمت تطوره . بغير ذلك لا يستطيع العقل أن يرى الانسان فى مكانه الصحيح من الكون ، أو أن يربط بين الموت والحياة ايمان يشير الى البعث " (1) .

ولمزيد من التفصيل فى بيان تفرد فدوى فى صياغة هذه الرؤيا الجديدة التي تبلغ بتجربتها ذروة التألق والاشراق ، ننقل موازنة نقدية للأستاذ شفيق مجلى ، عقدها بين صورة البعث كما عبر عنها المقطع السابق من قصيدة فدوى ، وبين صورة أخرى لشاعر يمثل اتجاها فنيا فى حركة الشعر العربي الحديث ، وهو " أدونيس " ، يقول شفيق :

" وشتان بين شعر ينبع من الرؤيا التي تؤمن بالبعث ، وبين شعر لا ينبع من هذه الرؤيا ، ونضرب هنا مثلا على النوعين ، بقصيدتين تدوران حول نفس الموضوع ، وهو " الشهيد " بقلم شاعرين مختلفين (...) . - ويعرض المقطع السابق من " نبوءة العرافة " ثم يقول : " أما القصيدة الثانية فللشاعر المعروف أدونيس (على أحمد سعيد) ، وهي بعنوان " الشهيد " : -

حين رأيت الليل فى جفونه الملتهبه
ولم أجد فى وجهه نخيلا
ولم أجد نجوما
عصفت حول رأسه
كالريح - وانكسرت مثل القصبه

---

1 - شفيق مجلى . الشعر العربي ورؤيا المستقبل ، مجلة الجديد ، القاهرة ، س 1 ، ع 10 ، 15 يونيو 1972 ، ص 38 .

ثم يعلق على الصورتين قائلا : " ان الاطار الذى تقدم فيه الشاعرة صورة الشهيد اطار له دلالات رمزية، فهو يربط بين الشهيد وبين دورة الفصول ، مشيرة بذلك الى خلوده، والى أسطورة تموز الفينيقية التي تقول بأن هذا الاله كان يموت كل شتاء ليعود مع الأزهار كل ربيع . وعلى المستوى السياسي يشير الاطار الى أن موت الشهيد حياة لبلاده ، وحياة لأهله وأبنائه من بعده . وهو بالتالي حياة له ، لأنه يحيا فيهم . هذه الرؤيا تتخطى اللحظة الحاضرة ، بما فيها من حزن على الشهيد، الى المستقبل الذى تتجسد فيه ثمرة التضحية ، وهو لذلك رؤيا شاملة غير محددة، تضم الحاضر والمستقبل معا ، وتبعث فى النفس الأمل .

" أما قصيدة أدونيس ، فبالرغم من قوة أسلوبها الشعرى ، فهي قاصرة فى الرؤيا ، قصيرة النظر ، لأنها لا ترى أبعد من اللحظة الحاضرة ، لا ترى فى تضحية البطل الا نوعا من الفناء ، ولهذا يتحدث عن موت الشهيد كأنما هو فجيعة تكسوه كما ينكسر عود الغاب الهش . وهو حين وجد الليل بدلالاته من ظلام وسواد وموت فى الجفون التى ألهبها الكفاح . ولم يجد فى الوجه الحياة التي يرمز النخيل اليها ، ولا بريق الحياة فى العينين ، اجتاحه حزن طاغ دار به حول جثة الشهيد . وتنتهي القصيدة بصورة القصبة المكسورة التي تعبر عن الخواء واليأس والقنوط فى نفس الشاعر، وفى الحياة كلها ، ولا شيء غير ذلك . والسبب هو أن الرؤيا التي خلفت هذه القصيدة رؤيا تفتقر الى الايمان بالبعث . ومن حسن الحظ أن مثيلاتها فى شعرنا الحديث أقل من القليل ، حتى فى شعر أدونيس نفسه" (1) .

وانطلاقا من هذه الرؤيا الثاقبة التى ميزت فدوى ، تعمق ايمانها بالبعث وتجدد الحياة ، واستمرار الثورة والمقاومة الى أن يتحقق الأمل القومي فى النصر والحرية . وقد رأينا ما تصور فى " مرثية الفارس " كيف تولد البطولة من قلب المأساة ، ومن أعماق الجراح . وقد ختمت قصيدتها بهذه النبوءة :

قالت الريح : سيأتي
موته الميلاد لابد سيأتي
فى يديه الشمس ، ذات الشمس ، فى
مقلتيه الوجد ، ذات الوجد والعشق
الممنى

---

1 - م . ن . ص 38 .

من جراح الأرض يأتي
من سنين القحط يأتي
من رماد الموت يأتي
موته الميلاد لابد سيأتي !

وتواصل الشاعرة هذا الاتجاه في صياغة رؤيا البعث والانتصار على الموت، فتكتب - بعد ديوانها الأخير - قصيدة عن " جريمة قتل في يوم ليس كالأيام "، صورت فيها استشهاد الطالبة الفلسطينية " منتهى " التي قتلها الأعداء يوم وقف عرفات على منبر الأمم المتحدة ، يرافع عن فلسطين " الحبيبة في الأسر "، وهو يحمل البندقية بيد ، ويحمل غصن الزيتون باليد الأخرى ، معلنا بداية المطاف الجديد من أجل استرجاع الحق المغصوب والعودة الى الأرض الحبيبة . وتستلهم الشاعرة - في صياغة هذه القصيدة - قصة صلب المسيح ،كما صورها القرآن الكريم ، فتصبح "منتهى" مسيحا جديدا ، يتعالى على الموت ، ويحيا في قلوب الأهل ، وفي سماء الوطن ، وفي مواقع الثوار . تقول فدوى :

ويوم امتطى صهوة العالم الصعب يحمل غصنا بيد
ويحمل سيفا بيد
ويوم الحبيبة في الأسر هبت عليها الرياح محملة باللقاح
مضت " منتهى "
تعلق أقمار أفراحها في السماء الكبيره
وتعلن أن المطاف القديم انتهى
وتعلن أن المطاف الجديد ابتدا .
.....
بغرفتها أمها المتعبه
تلملم أوراقها المدرسيه :
(حذار العدى يابنيه
فمين العدو تصيب -) - وماكذب القلب - كان
عدو الحياة يطاردها في المسيره
وينشب في عنقها مخلبه
.....
تفتح " ميولها " في الصباح
شقائق حمرا وباقات ورد

وعادت الى الكتب المدرسية كل سطور الكفاح التي حذفوها

وعادت الى الصفحات خريطة أمس التي مزقوها

ورفرف " ميولها " راية في صفوف المدارس

رفرف وامتد ، ظلل في الضفة المشرئبه

شوارعها المخضبه

وأشجارها المثقلات ، رفرف ميولها راية في النوافذ ،

فوق سطوح المنازل ، فوق رفوف الدكاكين ،

ظلل في الضفة المشرئبة

مساجدها والكنائس ، ظللها قبة بعد قبه .

• • • • • •

وما قتلوا " منتهى "

وما صلبوها

ولكنما خرجت " منتهى "

تملق أقمار أفراحها في السماء الكبيره

وتعلن أن الطاف القديم انتهى

وتعلن أن الطاف الجديد ابتدا . (1)

والواقع أن هذا هو الشعر الذى يستجيب لمتطلبات المرحلة الراهنة في مسيرتنا القومية . وليس عجيبا أن تجيد فدوى صياغة هذا الحلم الجماهيرى النبيل ، فقد علمها " حمزة " كيف ترصد الصور الخصبة ، وكيف تستخلص المعاني القوية ، والدلالات المشرقة من جدل الطبيعة ، وتناقضات الواقع ، يوم أكد لها أن :

هذه الأرض امرأة

في الأخاديد وفي الأرحام

سر الخصب واحد

قوة السر التي تنبت نخلا

وسنابل

تنبت الشعب المقاتل (2)

---

1 - نشرت القصيدة في مجلة الآداب البيروتية ، س23 ، ع1 ، يناير 1975 ، ص4 .

2 - فدوى طوقان : " حمزة " ، الليل والفرسان ، ص 88 .

واذا كانت الشاعرة تتابع فى معظم قصائدها -بعد حزيران - المشهد الفدائي الذى وجدت فيه طريق الخلاص الحقيقي من هذه المأساة التي ظللت وطنها زمنا طويلا ، فان تطور رؤيتها الفنية ، وتنوع أشكالها البنائية يتحقق تبعا لتطور تجربتها الحيوية التي دلت على تغير فى الموقف ، ويؤدى الى تقدم فى توظيف الأدوات التعبيرية والتقنيات الفنية الحديثة . وقد رأينا أن قصائد الشكل الغنائي الرابع تحقق غنائيتها على نحو جديد يتمثل فى التعبير عن وجدان جماعي عام ، راسمة بذلك خطا شعوريا يميز مرحلتين هامتين فى تجربة فدوى الفنية . وقد رأينا كيف أن تجربة البطولة والمقاومة والفداء فى شعر فدوى تنهض مدخلا مناسبا لفهم تطورها الموصوف .

وقد أصاب غالي شكرى عندما كشف جوانب من ذلك التطور فقال :

" وتقدمت فدوى فى صياغتها الجمالية تقدما واضحا . فالأقصوصة الشعرية يتماسك بناؤها على نحو لا يسمح بهذه المطبات والفجوات التي نسقط فيها ونهبط فى قصائدها السابقة . ان متابعتها لنفسها لحظة فلحظة لا تدع لها فرصة السرحان والتيه، وانما هي تؤرخ لنفسها من خلال شعبها ، وتؤرخ لشعبها من خلال نفسها ، فى محاذاة التطور الهائل للمقاومة الفلسطينية على أرض الفداء ... (فهنا) ... اختفت نبرة النبوة(1) ، وظهرت نبرة المؤرخ ، وهي النبرة التي تصوغ بطولة الفدائي الفلسطيني ، عبر الحوار معه من زاوية الفن، وجدلية الموت والحياة من زاوية الفكر ". (2) وهي " تواكب البطولة الجديدة البازغة بين الريح والدخان ، وبين الصخور والمياه ، وبين منحنى الدروب والنهار (وهي البطولة التي تنبع من جدلية الموت والحياة) . فليس الموت وحده - كما كانت فدوى نفسها تقول قبيل الهزيمة - بكاف لاثبات الوجود ، وانما تولد الحياة من باطنه اذا كان الهدف من الموت للبطل هو الحياة لشعبه . أما الموت فى ذاته ، ومن أجل أن نوسد الثرى المقدس فانه قيمة رومانتيكية حالمة . تواكب الشاعرة المقاومة الفدائية بانتصاراتها وانكساراتها ، مواكبة حية دافقة بالصدق والواقعية ".(3) .

وبفضل الصياغة الجمالية المتقدمة " ترتفع قامة الشعر فى انتاج فدوى الأخير ، لأن الشعر فى حياتها الجديدة هو امتداد لحياتها القديمة ، جزء من هذه

---

1 - بمعناها الرومانسي الحالم .
2 - غالى شكرى ، أدب المقاومة ، ص 412 .
3 - م.ن ، ص 413 .

الحياة لايتجزأ من نسيجها العام ، ولا ينفصل عن تفاصيلها الدقيقة .

" ولأن فلسطين قضية حقيقية فى كيان فدوى جاء شعرها لا "عن فلسطين" ولا "عن المقاومة" ، وانما جاء شعرا فلسطينيا مقاوما ، على النقيض من الذين اتخذوا من فلسطين - كالمرأة سابقا - مجرد مناسبة يتغزلون فى عرضها ، أو ينوحون على آلامها ، فالمعنيان سواء .

" وعندما تصبح فلسطين وجدانا داميا فى كيان الشاعرة يصبح شعرها أيضا وجدانا داميا بغير تعسف أو افتعال ، يصرخ صاحبه ، لأن أحدا لا يصدقه ، ويقسو لأنه لا يثق فى نفسه ، ويهتف لأن الأرض لا تسمعه . ويتقدم شعر فدوى ويتخلف شعر الآخرين . يتقدم شعرها بتماسكه الذى يعكس صدقه وأصالته ، ويتخلف شعرهم بتفككه الذى يعكس كذبه وسطحيته "(1) .

٥

وقد يفهم من سياق هذا الحديث عن تطور فدوى الفني أننا نريد أن نحيط شاعرتنا بهالة من التقدير والاعجاب غير المبررين ، أو أننا نشهد لها بريادة مفتعلة ، لذلك نسارع الى التأكيد على استبعاد هذا الفهم ، لأن غايتنا لا تتجه الى الموازنة أو المفاضلة بين فدوى وباقي شعرائنا المعاصرين . وغاية مافى الأمر أننا نصف تجربة الشاعرة من الداخل .

واذا كان الاقتباس السابق من غالي شكرى يعني أننا نتبنى ملاحظاته عن شعر فدوى ، فلما تتسم به هذه الملاحظات من دقة تتفق مع النتائج التي قادنا اليها الدرس النقدى لأشعار فدوى ، فاننا نخالفه عندما يزرى بشعر الآخرين بصيغة التعميم الذى لا ينسجم مع حقيقة الدرس النقدى كما نفهمه ونمارسه .

والواقع أننا حين ننظر الى تجربة فدوى الفنية فى خريطة الشعر العربي المعاصر نراها تسير جنبا الى جنب مع رواد الحركة الشعرية الحديثة ، فتلتقي معهم فى معظم سمات المعاصرة الشعرية : تجربة وأداء ، وتتفرد بسمات أخرى تميز تجربتها : رؤية وبناء ونسيجا .

وعلى صعيد آخر فاننا بملاحظة المناخ الأدبي الذى أعقب هزيمة حزيران ، وخاصة عند شعراء الأرض المحتلة ، نرى أن نغمة الفرح والتفاؤل التي سادت شعر

---

1 - م.ن ، ص 413 .

فدوى ، في هذه المرحلة ، تندرج في سياق التجربة الشعرية الفلسطينية التي عبرت من يقظة الوعي القومي ، بعد أن توحد المشردون في بوتقة الألم والحصار والاحتلال ، فانطلقت جموعهم في مواكب فدائية مقاومة تعيد صياغة الواقع الفلسطيني وتبني الحياة من جديد ، وأخذ الشعراء الفلسطينيون مواقعهم في هذه المسيرة النضالية ، فانفجرت أصواتهم فرحا باللقاء العظيم الذي وحدهم بشعبهم وأرضهم ، فجعلهم يعون واقعهم ، ويجيدون تصوير أفعال المقاومة والفداء ، ويرون غدهم المشرق ينبعث من قلب المأساة ، ويتخلق من جراح شعبهم وآلامه ، فسادت شعرهم نغمة متفائلة تغني فرحة اللقاء بين الأرض والانسان ، في حالة توحد وتوتر ، وتؤكد أن النصر يولد من قلب الهزيمة ، لأن الانسان المغلوب يعرف طريقه الى النصر عندما يتحسس جرحه بعمق ، وهو ما فعلته جماهير المشردين بعد الهزيمة . ومن ثم قال قائلهم : " حين يرتفع صوت الأدب الفلسطيني ، يختلط الصوت بوجع الدماء " ، ثم أردف أن " الولادات في زمن الموت هي رؤيتنا الجديدة للعناصر التي تولد وهي تحمل اشارات دمائنا ، لذلك نولد لحظة النزع ، وتتفجر أجساد الرجال شعرا جميلا ، وهي ترسل أنينها الأخير "(1) .

ومن هنا يتضح أن الرؤية الجديدة التي ميزت شعر فدوى ، بعد هزيمة حزيران ، تجمع بينها وبين زملائها من شعراء الأرض المحتلة ، فتقف بينهم في موقع واحد من دائرة الواقع القومي البائس ، تواكب مثلهم مشاهد المقاومة البطولية التي يخوضها أبناء شعبها بعنف وإباء ثوريين ، وتتابع معهم مواكب التضحية والفداء فتصوغها شعرا مقاوما نابضا يفيض فرحا وتفاؤلا بالنهار الفلسطيني الذي يزحف ليعصف بظلام الليل ، ويدك حدود الظلم ودولة الاحتلال .

ورغم وجوه التشابه والاشتراك التي تجمع بين فدوى وزملائها في موكب الصياغة الفنية للواقع القومي بهمومه وآلامه وآماله ، فان احتمال تأثر فدوى ببعض التجارب الفنية التي أبدعتها وجوه بارزة في حركة الشعر الفلسطيني المعاصر ، أمثال محمود درويش وسميح القاسم ، يبدو احتمالا ضعيفا ، ذلك أن لقاءها بهم - وان أثمر وجعلها أكثر انفتاحا على تجاربهم - لا يحمل أي دلالة واضحة على تأثر معين ، والواقع أننا لا نتوقع مثل هذا التأثر ، لأن لقاء الشاعرة بزملائها في الداخل تم وهي في غاية نضجها الفني . ونحن نعلم أن استيعاب تجارب الآخرين لا يمكن أن يتم في ظرف قصير ، وفي مرحلة متأخرة من العمر .

---

1 - الياس خوري : ركن " ثقافة " ، مجلة شؤون فلسطينية ، بيروت ، مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية ، رقم 40 ، ديسمبر 1974 ، ص 152 .

ومن ثم تحافظ فدوى على استقلالها بنهجها في البناء الفني لقصيدتها ، حتى وهي توظف تقنيات القصيدة الحديثة التي شاع استخدامها عند شعراء المقاومة ، لأن هذه التقنيات ملك مشاع لجميع الشعراء من جهة ، ولأن فدوى عرفت كيف توظف عددا من هذه التقنيات ، غداة الهزيمة مباشرة ، وقبل أن تلتقي بزملائها : قراءة واجتماعا . ونعتقد أن التأثر المحتمل - وهو في حقيقته اشتراك أكثر منه تأثرا - يبقى محصورا في توسيع دائرة الموضوع القومي ، وفي توظيف بعض مفردات المعجم الشعري الذي يميز شعر المقاومة الفلسطينية .

4

ونعود مرة أخرى لنؤكد أن شعر فدوى يرسم صورة دقيقة لها ، في مرحلتيها الرومانسية والواقعية . فنراها شاعرة تبدأ بالبحث عن ذاتها وعافيتها بعد أن صدمت بعداء الأهل والواقع والحياة من حولها ، فترافق الطبيعة ، وتهيم بعناصرها الزمانية والمكانية حينا ، وتنشد الحب حينا آخر . وعندما تعييها رحلة البحث ينفتح وعيها على عالم جديد ، يعوضها عن جميع ألوان الحرمان التي عانتها ، فتقف على أرض الفن واثقة من نفسها ، تعبر عن ذاتها وهمومها ، وتتطور بتجربتها : بناء وفنا ودلالة . وحين تتوحد بشعبها ، وتتعمق مأساته الكلية ، يزداد شعرها نضجا وتألقا وريادة . وحسبنا أن نقف عند أي شكل من أشكالها الفنية لنوازن بين نماذجه الأولى ونماذجه الأخيرة ، فنرى أنها كانت تتطور بقصيدتها باستمرار ، وفي كل مرحلة كانت تجيد اختيار الأدوات المناسبة ، لنقل تجربتها ، وتصوير مشاعرها على نحو يميزها .

وأي متابعة نقدية شاملة ، تتم على المستوى الأفقي الذي يرتب قصائد فدوى ، بدءا من ديوانها الأول وانتهاء بديوانها الأخير ، ستكشف عن حقيقة التطور الذي أحرزته الشاعرة من ديوان لآخر ، وبذلك يتضح أنها لم تقف " عند حدود تجربتها الفنية ، كواحدة من رائدات الشعر الحديث ، بل تطورت تطورا واضحا " (1) وخاصة في مرحلتها الثانية التي تضم انتاجها الشعري ، بعد هزيمة حزيران . ففضلا من محاولتها الدائبة لتعميق نهجها في بناء القصيدة الغنائية ، " أصبحت - من ناحية البناء المعماري لقصيدتها - تعتمد على الشكل الدرامي وما يتيحه من أجواء متنامية ، تفسح مجالا طلقا لرسم الموقف الشعري ، وعلى المقاطع الموسيقية الطويلة المتتابعة بنفس حار متلاحق ، بدل الشطرة المحدودة التفعيلات ، المغلقة الايقاع ، [...] لشاعريتها أن تلحق بموكب التجديد الدائم " (2) .

[...] - ممدوح السكاف . رحلة في عالم فدوى طوقان : شاعرة عربية على درب [...] الجديدة ، مجلة شؤون فلسطينية ، رقم 36 ، أغسطس 1974 ، ص 90 .

ثم ان " التجارب التي اجتازتها ،والمحن التي مرت بها ، والصدق الرائع في الأداء ، رفع قصائدها الى آفاق عليا وجديدة ، وأخصبها بالمقتبسات وبالرموز وتعدد الأصوات ، والاقتراب من لغة الشعب المشتعلة ، والمثقلة كسيدة في المخاض" (1)

ولئن كان تطور الشاعرة يتم ببطء ، كما أشرنا في موضع سابق ، فانها تتقدم باستمرار ، على مستوى التجربة والأداء ، ولا تتراجع الى الوراء أبدا . فهي ، على المستوى الأول ، تعمق تجاربها وتتطور بها نحو النضج والاكتمال ، وحين تتخلى عن تجاربها الذاتية لا تعود اليها ، بل تمضي مع تجربتها الجديدة ، تحيا مع شعبها ، وتواكب مشاهد البطولة والفداء التي يرسمها المقاومون الصامدون ، بالدم والعرق ، والعذاب والاستشهاد . وعلى المستوى الثاني تواصل رحلتها مع تجربة الشعر الحديث ، كما يمثله شعر التفعيلة ، ولا تعود الى النظم التقليدي ، كما فعلت نازك الملائكة .

واذا كانت الرؤية النقدية المعاصرة تقرر أن مكونات القصيدة ينبغي أن تؤلف كلا واحدا " (2) ، فان شعر فدوى يحقق ، في معظم نماذجه ، تلك الوحدة المنشودة . فيتكامل البناء الفني لقصيدتها بحسب تطور حالتها النفسية . ورغم أن الرؤية النقدية المعاصرة تقرر مرة ثانية أن ذلك التكامل يتم - في الواقع - تبعا لمبدأ الوحدة العاطفية التي تسري في القصيدة خيطا متصلا يربط بين أجزائها ، فاننا نميل الى القول " ان كل قصيدة تعتمد في شخصيتها الشعرية على حقيقة غريبة تنشىء لها وحدتها " (3) .

وقد يبدو مناسبا أن نشير الى أن الشاعرة قد حظيت بتقدير عدد من النقاد الذين خففوا من قسوة الموقف النقدي العام الذي كان يتجاهلها في كثير من الأحيان . وقد عرضنا بعض الآراء التي يجمع أصحابها (غالي شكري - شفيق مجلي - ممدوح السكاف - عبده بدوي) ، ومعهم محمد مصطفى بدوي ، على أن فدوى تقف جنبا الى جنب مع رواد الحركة الشعرية الحديثة ، وهو الرأي الذي تؤكده هذه الدراسة بقوة .

---

1 - عبده بدوي : في الشعر والشعراء ، ج 1 ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، 1975 ، ص 166 .

2 - مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص 259 .

3 - احسان عباس : فن الشعر ، ط 3 ، بيروت ، دار الثقافة ، لا.ت . ص 185 .

أما حسام الخطيب فيراها صاحبة بناء فني متكامل، فيقول في معرض حديثه عن موقف الدرس النقدي من الأجيال الشعرية في أدبنا الحديث :

" وانني لأتساءل كلما كنت بصدد دراسة تتعلق بالمضمون الأدبي أو بالشكل الفني في هذا العصر : هل يجوز أن نجمع في فقرة واحدة الاستشهاد بالمشاركة اللبقة لشوقي في نكبة دمشق سنة 1925 ، واستماتة سليمان العيسى ووعيه المذهبي في قضيتي الجزائر وفلسطين ؟ ، وهل يصح أن نقرن خطب شكيب أرسلان النارية ومواعظ الرصافي المنظومة بالبناء الفني المتكامل لشعراء مثل نازك الملائكة وفدوى طوقان ، وبدر شاكر السياب والجواهري ، وغيرهم ؟ " (1) .

٥

وفي الأخير نؤكد على أننا تناولنا في هذه الدراسة جانبا واحدا في عملية الأداء الشعري ، وان كان يمثل أهم جوانبها ، وذلك لأن المنهج النقدي ، في تصورنا ، لا يصح أن يحاصر النص الأدبي من كل الجهات ، ولو حاول ذلك لفقدت الدراسة تعقلها ومنهجيتها ، ولوقعت في أسر الفوضى والارتجال والضحالة والتشتت الذي لا يعرف من أين يبدأ ؟ والى أين ينتهي ؟ . والواقع أنه ما من نظرية نقدية الا وهي تحاول أن تكشف عن جانب من الحقيقة ، لا عن الحقيقة كلها .

واذا نجحت هذه الدراسة في تحقيق شيء من ذلك الكشف ، فانها ستكون سعيدة بمشاركتها المتواضعة في النهوض بالدرس النقدي عندنا ، خاصة وهي توظف مصطلحات نقدية بسيطة تسهل طريقة تناول الآثار الشعرية ، وتتيح امكانية اختبارها ، خلافا للتصورات الأخرى التي قامت على أسس ذهنية أو فلسفية لا تتيح للقارئ فرصة النفاذ الى أعماق الوجود الشعري ، واكتشاف جوهر العملية الابداعية ، بالبساطة التي ينشدها كل تفسير ينحو نحو العلمية .

وفضلا عن النتائج المختلفة التي كشف عنها الدرس النقدي في هذا البحث ، فان كثيرا من المفاهيم الشائعة تتخلى عن دلالاتها المعروفة ، لتأخذ أبعادا جديدة تعمقها ، وتثريها .

فقد رأينا أن الغنائية والدرامية تتحققان في شعر فدوى بصور فرعية متنوعة ، وتنهضان وسيلتين مناسبتين للتعبير عن العواطف الذاتية المحضة ، والحالات النفسية الخاصة ، كما تعبران عن المشاعر العامة والمواقف الكلية ، بصدق ومهارة .

1 - حسام الخطيب . ملامح في الأدب والثقافة واللغة ، ص 41 .

يترتب على هذا أن يبطل الزعم القائل ان الغنائية هي وسيلة الشاعر الوحيدة للتعبير عن عواطفه الخاصة ،وان الدرامية هي السبيل الأوحد للتعبير عن الأحاسيس الجماعية ،والتجارب العامة .

ورأينا كيف تتحقق الحركة الأفقية فى القصيدة من خلال التتابع المنطقي ، وكيف تتحقق الحركة الرأسية من خلال تتابع فجائي ، يعكس طبيعة التجربة العاطفية المعاشة ، ويجعل القصيدة - فى الحالة المثالية - تحقق نموها الداخلي وفقا لمنطقها الخاص ، فلا يسأل عن التسلسل فى الأفكار ، أو التتابع فى السرد والقص ، اذ المهم أن يشعر القارئ أن هناك رابطا فنيا أو نفسيا يوحد عناصر القصيدة ويجعلها بنية حية ، تنقل تجربة الشاعرة ومعاناتها بصدق . وقد قيل بحق : " ان الأبيات التي تحمل لحظة احساس واحدة تنساب فى القصيدة كلمات وصورا ، وتوقفك أمام نفس تنقل اليك ما يدور فى داخلها ، لا مايقع خارجها " (1) .

أما البساطة والتركيب فرأينا هما يتحققان فى الأشكال الدرامية والغنائية على السواء ، وهما يتعلقان دائما بدرجة الشعور وقوة الاحساس ، وطبيعة المشاعر وبساطة العواطف أو تعقدها وتعارضها .

ورغم أن العلاقة بين الشكل العام ، وبين الاختلافات الجزئية ، أو بين البناء والنسيج ، قضية ماتزال غير مستكشفة ،وميدان لم تستقر فيه الآراء بعد ، فقد حاولنا تلمس هذه العلاقة عندما حللنا عددا من النماذج الممثلة للأشكال الفنية المختلفة . ورأينا كيف أن هناك ارتباطا وثيقا بين العناصر البنائية فى القصيدة وبين نسيجها الداخلي الذى يشمل ايقاعها وأدواتها الفنية ، وطرائقها التعبيرية . وقد صحت الملاحظة بأنه لا يوجد شيء فى النسيج الا وهو يخدم البناء ، كما أن البناء يؤثر فى النسيج ، ويوحد عناصره ، فى علاقات دينامية تتيح للقصيدة حظها من النمو والتطور اللازمين لاكتمالها الفني .

٥

وفى الأخير ، تبقى فدوى طوقان " واحدة من شاعراتنا العربيات المعاصرات اللواتي أسهمن فى حركة الشعر الحضاري الجديد ، وأصلن دربه ، ووضعن له بعض المنطلقات والركائز الفنية " (2) . ويبقى شعر فدوى مجالا خصبا لمزيد من الدراسات التي يمكن أن تتناول تجربتها الشعرية من زوايا متعددة أو مفردة .

والله الموفق لما فيه صلاح الدرس النقدي وازدهاره بصورة دائمة .

---

1 - محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ص 72 .
2 - ممدوح السكاف ، رحلة فى عالم فدوى طوقان ، ص 88 .

كلمة أخيرة

وبعد هذه الرحلة النقدية التي أمضيتها مع فدوى وشعرها و أشكالها الفنية، تبقى كلمة أخيرة أصوغها آية حب وتقدير ووفاء لجميع الأساتذة الذين ساهموا في انجاح التجربة الجديدة للدراسات العليا في معهد الآداب بجامعة قسنطينة، وأخص بالذكر :

- الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي التي بدأت معها تجربة البحث العلمي، عندما انتسبت الى قسم الدراسات العليا في جامعة الجزائر، لتحضير رسالة عن " الحب والمرأة في شعر نزار قباني " .

- أستاذي الفاضل الدكتور أنس داود الذي وجهني الى دراسة هذا الموضوع، ووافق على الاشراف عليه، يوم كان ضيفا عزيزا بيننا .

- أما أستاذي الفاضل الدكتور شكري محمد عياد الذي قاد خطاي في هذا البحث، فقد أخذت من علمه ووقته مالا يجود به الا والد كريم أو عالم جليل، وأشهد أنه تحلى بالصفتين معا . ولا أراني موفيه حقه من الثناء الجميل الا بالمضي قدما على درب البحث العلمي، لتحقيق أمله في أن تتحول المجموعة الأولى التي أشرف عليها من طلبة الماجستير في معهد الآداب بجامعة قسنطينة، الى جيل جديد من النقاد، يرسخون اتجاهه الأصيل الذي يمارسه في دراسة الأدب العربي الحديث ونقده .

والله من وراء القصد .

المحتــــوى

الفصـــل الثـانــى

الفصـــل الثـالـث

الفصـــل الرابـــع